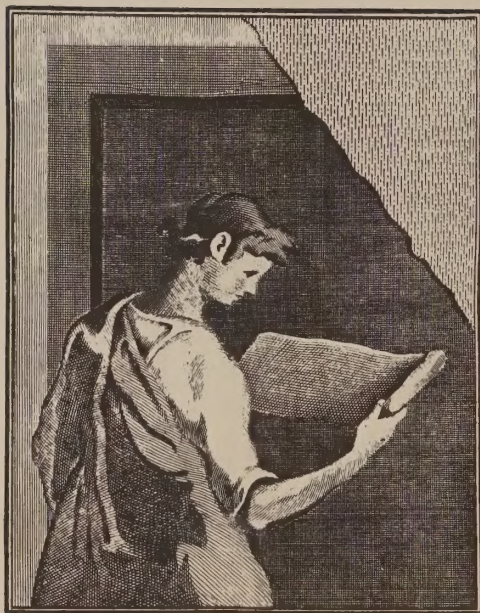


IPEK

1925





THE GETTY CENTER LIBRARY

·IPEK·

FAHRGANG 1925

·IPEK·

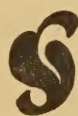
JAHRBUCH FÜR PRÄHISTORISCHE & ETHNOGRAPHISCHE KUNST

ANNUAIRE D'ART
PRÉHISTORIQUE
ET ETHNOGRAPHIQUE

ANNUAL REVIEW OF
PREHISTORICAL AND
ETHNOGRAPHICAL ART

ANUARIO DE ARTE
PREHISTÓRICO Y
ETNOGRÁFICO

ANUARIO D'ARTE
PREISTORICA E
ETNOGRAFICA



HERAUSGEBER
HERBERT KÜHN

UNTER MITWIRKUNG VON

HENRI BREUIL-PARIS · JOYCE-LONDON · RAFAEL KARSTEN-HELSINGFORS
WALTER LEHMANN-BERLIN · ERLAND NORDENSKIÖLD-GÖTEBORG
HUGO OBERMAIER-MADRID · RIVET-PARIS

KLINKHARDT & BIERMANN
VERLAG IN LEIPZIG
1925

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten
Copyright 1925 by Klinkhardt & Biermann
Printed in Germany

G. Pätz'sche Buchdr. Lippert & Co., G. m. b. H., Naumburg a. d. S.

VORWORT

Der Umkreis des Forschungsgebietes der Kunstgeschichte ist in den letzten Jahren und Jahrzehnten ungemessen erweitert worden. Die Zeit, der die Antike und die Renaissance allein Aufgaben der kunstgeschichtlichen Forschung schienen, sind längst vorüber. Neben diese beiden Gebiete trat die Forschung des Barock, des Rokoko, des 19. Jahrhunderts. Vor unseren Augen erwachte die Gotik zu neuem Leben, die romanische und byzantinische Kunst zog die Forscher an. Zuletzt dehnte sich die kunstwissenschaftliche Forschung auch aus auf die Phänomene der Kunst Ostasiens und Indiens. Der Kreis der Kunstgeschichte der Welt war damit noch nicht geschlossen. Als letztes, und für die moderne Stilforschung vielleicht wichtigstes Gebiet mußte die prähistorische und ethnographische Kunst in den Rahmen der kunstwissenschaftlichen Arbeit einbezogen werden.

Für alle anderen Gebiete der Kunstgeschichte bestehen wissenschaftliche Zeitschriften, die die Arbeiten der Forscher sammeln. Eine solche Zeitschrift bestand für das Forschungsgebiet der prähistorischen und ethnographischen Kunst bisher nicht. Das Jahrbuch will sich ausschließlich dieser Aufgabe widmen, sein Arbeitsgebiet ist trotz vieler Berührungspunkte ein anderes als das der prähistorischen und ethnographischen Zeitschriften.

Einbezogen in den Arbeitsumkreis ist die prähistorische Kunst aller Kontinente der Erde, ferner aus dem Rahmen der Ethnographie die Kunst Afrikas, Amerikas, der Südsee und der Naturvölker Asiens.

Es ist das Ziel des Herausgebers, alle Schulen und wissenschaftlichen Lehrmeinungen gleichmäßig zu Worte kommen zu lassen.

Die Zeitschrift ist als eine gemeinsame Arbeit aller Nationen gedacht. Alle wissenschaftliche Arbeit sollte unabhängig sein von der Politik, sowohl der inneren wie der äußeren, unabhängig von all den Strömungen, die heute in dieser Richtung laufen, morgen in jener. Ein Volk, das sich selbst ausschaltet von der großen wissenschaftlichen Arbeit anderer Kulturvölker, schadet sich selbst. Der Herausgeber betrachtet es als eine angenehme Pflicht, darauf hinzuweisen, daß sich wissenschaftliche Vertreter aller Völker bereit erklärt haben, an den Aufgaben und Zielen dieser Zeitschrift mitzuarbeiten.

HERBERT KÜHN.

AVANT-PROPOS

Le domaine, sur lequel portent les recherches de l'histoire de l'art, s'est extraordinairement étendu à notre époque. Il y a bien longtemps que l'on ne se borne plus à l'étude de l'Antiquité et de la Renaissance. A l'étude de ces deux périodes, s'est ajoutée celle du Baroque, du Rococo et du 19^e siècle. Sous nos yeux, le style gothique a repris vie, l'art roman et byzantin ont attiré l'attention des savants. Enfin l'histoire de l'art a étendu ses recherches jusqu'aux manifestations de l'art de l'Asie orientale et des Indes. Mais là ne devait pas s'arrêter l'histoire de l'art. Il lui fallait aussi sonder l'art préhistorique et ethnographique. Pour les formes modernes de l'histoire de l'art, au point de vue des recherches sur le style, cette étude est des plus importantes.

Dans tous les autres domaines de l'histoire de l'art, il existe des revues spéciales, qui rassemblent les travaux des savants. Mais aucune revue de ce genre n'avait été publiée jusqu'à ce jour dans le domaine qui nous occupe. Notre Revue, destinée à paraître deux fois par an, se consacrera exclusivement à cette tâche. Son but est entièrement différent de celui des autres revues préhistoriques et ethnographiques malgré de nombreux points de contact.

La Revue traitera de l'art préhistorique de tous les continents et de l'art ethnographique de l'Asie, de l'Amérique, de l'Océanie et des peuples primitifs d'Asie.

Le Directeur tient à laisser à toutes les écoles et à toutes les opinions scientifiques la liberté de se manifester.

Nous désirons que notre Revue représente le produit d'un travail de collaboration entre toutes les nations. Tout travail scientifique devrait être indépendant de la politique tant extérieure qu'intérieure, indépendant de tous ces courants, quotidiennement si variables. C'est à son propre détriment, qu'un peuple s'exclut lui-même des grands travaux scientifiques des autres peuples.

C'est pour le Directeur une grande satisfaction de pouvoir informer les lecteurs de la Revue qu'un grand nombre de savants de toutes les nations se sont déclarés prêts à y collaborer.

HERBERT KÜHN.

PREFACE

The boundaries of the field of researches into the history of Art have been enormously extended in the last years and decades. The day when Classical Antiquity and the Renaissance alone seemed to afford problems for historical researches in Art, is long past. Research in these two fields was followed by the study of the Barock and the Rococo periods and the Nineteenth Century. Before our eyes the Gothic awoke to new life. Roman and Byzantine Art attracted the investigator. Finally researches in art were extended also to the phenomena of the art of Eastern Asia and India. The circle of the Art History of the world was even then not completed. As a final and perhaps most important field for modern research in style, Prehistoric and Ethnographic Art had to be drawn into the range of art studies.

Scientific journals which bring together the results of research exist for all the other fields of art history. Hitherto there has existed no such journal devoted to the subject of Prehistoric and Ethnographic Art. The Year Book will supply the deficiency. In spite of many points of contact its province is different from that of the prehistoric and ethnographic journals.

The scope of its work includes the Prehistoric Art of all the continents of the earth, furthermore, from the realm of ethnography, the art of Africa, the South Sea and the primitive peoples of Asia.

It is the aim of the publisher to afford all schools and scientific doctrines equal opportunities to voice their opinions.

The periodical is conceived as a great common work of all nations. All scientific work ought to be independent of politics, not only domestic but also foreign, independent of all the disturbances which move today in this direction, tomorrow in that. A people that shuts itself out from the great scientific work of other civilised nations, only injures itself. The Publisher regards it as a pleasant duty to point to the fact that scientific representatives from all nations have already declared their willingness to cooperate in the aims and tasks of this periodical.

HERBERT KÜHN.

PROLOGO

El radio de acción de las investigaciones históricas del arte ha sido ensanchado ilimitadamente en los últimos decenios. Mucho tiempo ha que se concluyó el período, durante el cual solo la antigüedad y el renacimiento parecieron dignos del estudio de los historiadores del arte. Al lado de estos dos sectores ha surgido el estudio del baroco, del rococo, y del siglo 19. Ante nuestros ojos volvió a nacer el estilo gótico, y el arte romano y bizantino atrajeron a los investigadores. Por último, la ciencia del arte se extendió también á las manifestaciones del arte del Asia Oriental y de las Indias. Mas aún no estaba cerrado el círculo del arte mundial. Como último y quizá más importante ramo de la investigación moderna debieron ser incluidos en el marco de los trabajos científicoartísticas el arte prehistórico y etnográfico.

Existen revistas científicas para todos los otros ramos del arte dedicados a recoger los trabajos de los especialistas, más hasta hoy no había una revista de esta índole para los estudios del arte prehistórico y etnográfico. A estos sectores es a los que quiere dedicarse exclusivamente el Anuario, y a pesar de numerosos puntos de contacto, su campo de trabajo es diferente del de las revistas prehistóricas y etnográficas.

El area del Anuario abarca el arte prehistórico de todos los continentes de la tierra y, en la materia etnográfica, el arte africano y americano, el del Mar Austral y el de los pueblos primitivos del Asia.

El editor cederá la palabra a todas las escuelas así como a todas las teorías científicas en igual proporción.

Nuestra publicación ha de reunir la labor de todas las naciones. Opinamos que toda labor científica debe independizarse de la política, tanto de la interior como de la exterior y ser independiente de todas estas corrientes que hoy llevan esta dirección, y mañana aquella. Un pueblo que se excluye espontaneamente de la gran tarea científica de las naciones civilizadas, se perjudica a sí mismo. Es un deber agradable del director poder anunciar que sabios de todas las naciones se han declarado dispuestos a cooperar en la realización de los ideales y fines de nuestra revista.

HERBERT KÜHN.

PREFAZIONE

Negli ultimi decenni, gli studi e le ricerche nei vari campi della Storia dell'Arte si sono notevolmente accresciuti. Il tempo, in cui soltanto l'Antichità classica e il Rinascimento sembravano più degni di studio ai cultori della Storia dell'Arte, è ormai tramontato; ai due periodi anzidetti si aggiunsero ben presto quelli del Barocco e del Rococò. Ora, innanzi ai nostri occhi, il Goticismo risorge a nuova vita; mentre l'arte romana e quella bizantina fortemente attraggono il nostro spirito investigatore. Da qualche tempo, poi, gli studi di Storia dell'Arte si estendono ai fenomeni artistici dell'Asia orientale e delle Indie.

Nè con ciò si è chiuso l'orizzonte dello studio per il nuovo indirizzo universalistico della Storia dell'Arte: e, come ultimo campo d'investigazioni (anche, forse più interessante per la moderna indagine sugli „stili“), era prettamente necessario includere l'arte preistorica ed etnografica.

Per tutti gli altri rami di studio proprio alla Storia dell'Arte, esistono numerose Riviste scientifiche, le quali accolgono i lavori di tutti i singoli competenti. Ma, fino ad oggi, non esisteva una rivista scientifica, la quale si occupasse esclusivamente e adeguatamente dell'arte preistorica ed etnografica.

Il presente Annuario vuole appunto colmare questa lacuna, e il suo compito è pertanto ben diverso da quello delle altre riviste preistoriche ed etnografiche, che pure avevan fatto qualche tentativo nel nostro senso.

Nell'ambito degli studi che il presente Annuario si prefigge di coltivare e diffondere, è compresa l'arte preistorica di tutte le parti del mondo e quella che rientra nelle discipline dell'Etnografia: cioè l'arte dei popoli naturali dell'Africa, delle Americhe; del Mare del Sud e delle popolazioni indigene dell'Asia.

L'Editore si è proposto il fine di pubblicare, con sviluppo e proporzioni eguali, tutte le opinioni scientifiche, di tutte le scuole e di tutti i popoli.

L'Annuario è quindi ideato come un grande lavoro comune di tutte le nazioni. Ogni lavoro scientifico deve essere indipendente da qualsiasi particolare spirito „politico“ o pregiudizio „nazionalistico“; deve essere libero da qualsiasi preconcetto perturbatore, derivante da questo o da quell'indirizzo. Noi pensiamo che un popolo, che voglia tenersi appartato e non collabori nei grandi lavori scientifici degli altri popoli cili, danneggia gravemente sè stesso.

E l'Editore compie un piacevole dovere annunziando che personalità scientifiche di tutte le nazionalità si sono dichiarate pronte a collaborare in questo Annuario, secondo i fini precisi ch'esso si prefigge.

HERBERT KÜHN.

Alle Mitteilungen, die sich auf die Redaktion der Zeitschrift beziehen, sind zu richten an Privatdozent Dr. HERBERT KÜHN, Berlin W 30, Bayerischer Platz 11.

Pour tous renseignements concernant la rédaction de l'Annuaire s'adresser à le Dr. HERBERT KÜHN, Berlin W 30, Bayerischer Platz 11.

All communications having reference to the editing of the periodical are to be addressed to Dr. HERBERT KÜHN, Berlin W 30, Bayerischer Platz 11.

Dirigir toda comunicación que se refiera a la redacción de la revista, a Dr. HERBERT KÜHN, Berlin W 30, Bayerischer Platz 11.

Tutte le comunicazioni che si riferiscono alla parte redazionali della rivista, sono da dirigere a: dott. HERBERT KÜHN, Berlin W 30, Bayerischer Platz 11.

Abonnementsbestellungen nehmen alle Buchhandlungen entgegen.

On s'abonne chez tous les librairies.

For subscriptions address to all the bookdealers.

Para subscripciones sírvase dirigirse an todas les librerías.

Per abbonamenti rivolgersi a tutte le librerie.

GENERALVERTRETUNGEN

Paris: Librairie générale et internationale G. FICKER, VI, Rue de Savoie 4—6.

Société du livre d'art ancien et moderne, 4—6 Rue de Savoie.

London: A. ZWEMMER, WC 2, 78 Charing Cross-Road.

New York: E. WEYHE, 794 Lexington Ave.

Barcelona: Libreria nacional y extranjera, Rambla de Catalunya 72.

Milano: SPERLING & KUPFER, 4, Piazza S. Stefano 10.

Haarlem: J. H. DE BOIS, Königsweg 68.

Stockholm: E. FRITZE, Fredsgatan 2.

Prag: ANDRÉ'sche Buchh., Na příkopě 969.

Warschau: GEBETHNER & WOLFF, Zgoda 12.

INHALTSVERZEICHNIS
TABLE DES MATIÈRES
TABLE OF CONTENTS
INDICE INDICE

EINLEITUNG. — INTRODUCTION. — INTRODUCCIÓN.
— INTRODUZIONE.

HERBERT KÜHN-Köln, Die Bedeutung der prähistorischen und ethnographischen Kunst für die Kunstgeschichte	3
---	---

PRÄHISTORISCHE KUNST. — ART PRÉHISTORIQUE.
— PREHISTORICAL ART. — ARTE PREHISTÓRICO. —
ARTE PREISTORICA.

ADAMA VAN SCHELTEMA-München, Zur primitiven Kunst. Stil und Technik in der prähistorischen Ornamentik.	17
COMTE RENÉ DE SAINT-PÉRIER-Morigny par Etamps, Les œuvres d'art paléolithiques de la vallée de la Save à Lespugue (Haute-Garonne)	33
PASSEMARD-Biarritz, Les sculptures en ronde-bosse sur pierre de la caverne d'Isturitz	44
HENRI BREUIL-Paris, Oiseaux peints à l'époque néolithique sur des roches de la Province de Cadiz	47
HUGO OBERMAIER-Madrid, Die bronzezeitlichen Felsgravierungen von Nordwestspanien (Galicien)	51
UGO ANTONIELLI-Rom, Primi saggi di arte plastica nell' Italia preistorica (mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache — avec Résumé en français — with Summary in English)	60

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
BLAS TARACENA AGUIRRE-Soria (España), Arte ibérico. Los vasos y las figuras de favro de Numancia (mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache — avec Résumé en français — with Summary in English)	74

ETHNOGRAPHISCHE KUNST. — ART ETHNOGRAPHIQUE. — ETHNOGRAPHICAL ART. — ARTE ETNOGRÁFICO. — ARTE ETNOGRAFICA.

AUGUSTIN KRÄMER-Stuttgart, Die Form neben der Zierkunst in ethnographischer Beleuchtung	97
THOMAS A. JOYCE-London, Babunda Weaving	105
ERLAND NORDENSKIÖLD-Göteborg, Die positiven Veränderungen indianischer Kultur in postkolumbischer Zeit	111
THEOD.-W. DANZEL-Hamburg, Psychologie altmexikanischer Kunst. .	124
J. WALTER FEWKES-Washington, Prehistoric pottery designs from the Mimbres Valley, New Mexico	136
WALTER KRICKEBERG-Berlin, Malereien auf ledernen Zeremonialkleidern der Nordwestamerikaner	140
RAFAEL KARSTEN-Helsingfors, Body-painting and tattoing in South America	151
WALTER LEHMANN-Berlin, Ein goldner Adlerschmuck aus Costa Rica	165
ROBERT HEINE-GELDERN-Wien, Eine Szene aus dem Sutasoma Jātaka auf hinterindischen und indonesischen Schwertgriffen . . .	189

BESPRECHUNGEN. — COMPTES-RENDUES. — REVIEWS. — CRÍTICAS. — CRITICHE.

H. TH. BOSSERT, Das Ornamentwerk (W. KRICKEBERG)	241
WOLFGANG SCHULTZ, Zeitrechnung und Weltordnung (HERBERT KÜHN)	242

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
HUBERT SCHMIDT, Vorgeschichte Europas (HERBERT KÜHN)	243
HERBERT KÜHN, Die Kunst der Primitiven (JACOB-FRIESEN)	244
HAAKON SHETELIG, Primitive Tider i Norge (JUST BING)	245
ERNST WAHLE, Vorgeschichte des deutschen Volkes (JACOB-FRIESEN).	246
A. VAN SCHELTEMA, Die altnordische Kunst (HERBERT KÜHN)	247
LLUIS PERICOT, La prehistòria de la Península Ibèrica (HERBERT KÜHN). . . .	249
MARTINEZ SANTA OLALLA, Nuevas manifestaciones de arte rupestre (A. DEL CASTILLO)	249
S. REINACH, Une nouvelle statuette féminine (HERBERT KÜHN)	249
ERNST NEEB, Eine paläolithische Freilandstation bei Mainz (HERBERT KÜHN) . .	250
H. BREUIL, Nouvelles figurations humaines de la caverne David à Cabrerets (HERBERT KÜHN)	250
HERNANDEZ-PACHECO, Grabado esotérico del Magdalenense (A. DEL CASTILLO)	251
HERNANDEZ-PACHECO, Les peintures préhistoriques d'Espagne (HERBERT KÜHN)	251
G. VEZIAN, Gravures rupestres dans l'Ariège (HERBERT KÜHN)	251
H. OBERMAIER, El dolmen de Soto (A. DEL CASTILLO)	252
GONZALEZ SIMANCAS, Excavaciones en Sagunto (A. DEL CASTILLO)	252
TARACENA AGUIRRE, La cerámica ibérica de Numancia (A. DEL CASTILLO) . .	253
BUTLLETÍ DE L'ASSOCIACIÓ CATALANA D'ANTHROPOLOGIA, ETNOLOGIA I PREHISTÒRIA (HERBERT KÜHN)	254
PAUL VOUGA, La Tène (JACOB-FRIESEN)	255
CONSTANTIN DICULESCU, Die Wandalen und Goten in Ungarn und Rumänien (HERBERT KÜHN)	256
CHRISTOPH ALBRECHT, Beitrag zur Kenntnis der slawischen Keramik (HERBERT KÜHN)	257
F. GRAEBNER, Ethnologie (C. LINFERT)	257
WALTER LEHMANN, Mexikanische Kunst (DOERING)	259
WALTER LEHMANN, Kunstgeschichte des alten Peru (SCHULTZE-JENA)	261
LEO FROBENIUS, Das unbekannte Afrika (KARL WITTH)	262
LEO FROBENIUS, Das sterbende Afrika (KARL WITTH)	262
W. O. I. NIEUWENKAMP, Zwerftochten (KARL WITTH)	268
W. O. I. NIEUWENKAMP (KARL WITTH)	268
TH.-W. DANZEL, Prinzipien und Methoden der Entwicklungspsychologie (STÜBE)	271
TH.-W. DANZEL, Kultur und Religion des primitiven Menschen (STÜBE)	271
TH.-W. DANZEL, Magie und Geheimwissenschaft (STÜBE)	271
TH.-W. DANZEL, Mexiko I. und II. (STÜBE)	271
TH.-W. DANZEL, Sagen und Legenden der Südseeinsulaner (STÜBE)	271
NEDERLANDISCH INDIE, Jahrgang 1923—24 (KARL WITTH)	273

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
NEUERSCHEINUNGEN. — PUBLICATIONS NOUVELLES. — NEW PUBLICATIONS. — NUEVAS PUBLICACIONES. — NUOVE PUBBLICAZIONI	277
MITTEILUNGEN. — COMMUNICATIONS. — COMUNICACIONES. — COMUNICAZIONI.	
THEODOR KOCH-GRÜNBERG †	285
J. DE MORGAN †	285
NEUE FUNDSTÄTTEN PRÄHISTORISCHER KUNST	285

EINLEITUNG
INTRODUCTION
INTRODUCCIÓN
INTRODUZIONE

DIE BEDEUTUNG DER PRÄHISTORISCHEN UND ETHNOGRAPHISCHEN KUNST FÜR DIE KUNSTGESCHICHTE

Von HERBERT KÜHN-Köln

„Die Kunstgeschichte ist eine Erforschung und Darstellung aller Tatsachen, die die Entwicklung des menschlichen Kunstwollens erkennen lassen in ihrem kausalen Zusammenhang“, sagt Tietze¹⁾ in seiner Methode der Kunstgeschichte.

In dieser Definition liegt die Zweiheit der kunstgeschichtlichen Betrachtung begründet. Der Gegenstand der Kunstgeschichte, das Kunstwerk, ist einmal seinem Wesen nach etwas völlig Isoliertes. Durch seinen individuellen Urheber, durch seine Einmaligkeit, durch das hic et hoc in phänomenologischem Sinne ist es isoliert als diskontinuierliche Einzeltatsache. Andererseits ist das Kunstwerk eingebunden in systematische Gesamtheiten, aus denen es sich nicht zu lösen vermag. Die Logik unter dem Einfluß der mathematischen Mengenlehre unterscheidet aggregative Gesamtheiten und systematische²⁾. Bei dem Kunstwerk handelt es sich um systematische Gesamtheiten, deren Zusammenhang aus einer inneren Geschlossenheit abfließt, nicht um zufällige Verbindungen.

In der Eingeschlossenheit in den Stil einer Zeit liegt nicht ein zufälliges Moment, sondern eine Gesetzmäßigkeit, die unbedingt bindend ist. Auch der größte Künstler, auch Michelangelo, auch Rembrandt, ist ganz fest eingebunden in seine Zeit und in ihren Stil. Er vermag neue Wege zu weisen, neue Ziele zu zeigen, er vermag nicht, aus seiner Zeit herauszutreten, sich abzulösen von dem Stil der Zeit, der er verfallen ist.

Die individuelle Funktion ist in der Kunstgeschichte Gegenstand eingehendster Betrachtung gewesen und ist es noch. Bis in die letzten Verästelungen sind die Lebensereignisse und die Schaffensperioden der Künstler durchforscht und durchleuchtet worden. Ungeahnte neue Erkenntnisse sind geschaffen worden, Erkenntnisse, die Vieles in neuem Lichte, Vieles anders, Vieles uns besser verstehen lehrten. Es gelang auch tiefer schürfenden Arbeiten im einzelnen Kunstwerk oder im Lebenswerk des einzelnen Künstlers die Beziehung aufzudecken, die gesetzmäßig besteht zwischen dem individuellen Künstler und seinem Werk, die Gesetzmäßigkeit der Wiederkehr von Jugendstil, reiferem Stil und Stilformen des Alters.

Je weiter die Forschung fortschritt, um so mehr erkannte man das Nebeneinanderliegen der Bausteine, das Fehlen der soziologischen Form der Betrachtung, die das Kunstwerk, die den Künstler sieht unter dem Winkel der Zeit, unter dem Winkel der Gebundenheit, die die Funktion des Zeitstiles aufspürt und deutet.

Diese Frage konnte auch nicht akut werden für eine Zeit, die unter Kunst-

¹⁾ Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913, S. 30.

²⁾ Benno Erdmann, *Logik*, Halle 1907, S. 165.

geschichte nur die Geschichte der Antike und der näheren europäischen Kunst verstand, für eine Zeit, die in Winckelmanns Begriffen dachte. Die Fragen nach Stilfolgen, nach Notwendigkeiten der Abfolge der Stile, nach Stilgesetzen, konnte nicht aufgeworfen werden, wenn man nur einen Höhepunkt kannte für die Kunst und sonst nur Zeiten des Aufstiegs zu dieser Höhe oder Zeiten des Verfalls.

Es ist kein Zufall, daß gerade in unserer Zeit die Frage nach den Zusammenhängen der Stile eine brennende wurde, daß sie häufig in den Mittelpunkt der Betrachtungen trat.

Die Geschichte der Betrachtung der Kunst, die Geschichte der Kunstgeschichte zeigt, wie durchaus die Form der Betrachtung, wie sich das Sehen wandelte mit dem Wandel der Stile. Wenn Christoph Scheurl in seiner „Oratio attingens literarum praestantium“, 1509, den Wert der Bilder Lukas Cranachs daran beweist, daß durch ihre Naturähnlichkeit Hunde und ungebildete Menschen getäuscht werden, so offenbart sich darin die bestimmte Stellung des Menschen der deutschen Renaissance zur Kunst seiner Zeit. Wenn Lodovico Dolce in seinem Traktat über die Malerei 1557 (Venedig) den *disegno* zurückstellt vor der *invenzione*, wenn Lomazzo in seinem „Trattato dell'Arte della Pittura“, 1584, Caravaggio lobt und Rafaello zurückstellt, wenn er Kontraposte und die *figura serpentinata* fordert, dann offenbart sich in dieser Form der Betrachtung ganz deutlich die tiefgreifende Wirkung des Barock. Dies Oszillieren in der Bewertung hat Grotenfelt¹⁾ zu einer Abhandlung über die Wertschätzung in der Geschichte veranlaßt und Strzygowski²⁾ zu der Forderung nach Beschauerforschung.

Wir Menschen des Heute stehen am Ende einer langen künstlerischen Entwicklung und am Anfang einer neuen. Hinter uns liegt eine Zeit, die seit der Renaissance die Wiedergabe der Naturformen forderte, sei es als idealisierte Natur, sei es als bewegte, sei es als momentane, zufällige Erscheinung. In unserer Zeit die Anfänge einer Kunst, die sich abwendet von der Natur, die das Kompositorische sucht, das Sein an Stelle des optischen Scheins, das Innen statt des Außen.

Es ist kein Zufall, daß dieser Wandel des Stils die Kunstgeschichte beeindruckt, daß sie bewußt diesen Wandel erlebt und sich selbst Klarheit zu geben sucht über seine Bedingung, über sein Werden, seine Notwendigkeiten. Wölfflins Forschungen gehören in diesen Rahmen, die Untersuchungen Wulffs, Schmarsows, Worringers, Frankls und die von A. E. Brinckmann.

Neben die Untersuchung der individuellen Funktion trat so die begriffliche Festlegung des Gestaltungsprinzips, des Stils. Die Forschung der gemeinschaftlichen künstlerischen Anschauungsweise einer Zeit stellte sich neben das Individuelle.

Diese Forschung, gestärkt durch Riegls Schöpfung des Begriffes „Kunst-

¹⁾ Arvid Grotenfelt, Die Wertschätzung in der Geschichte, Leipzig 1903.

²⁾ Josef Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften, Wien 1923.

wollen“ bekam einen starken Antrieb durch Wölfflins Formulierung der Begriffe „linear“ und „malerisch“, eine Formulierung, die ebenfalls zurückgehend auf Riegl¹⁾, durch Wickhoff²⁾ und Schmarsow³⁾ stark gefördert worden war, bis Wölfflin⁴⁾ sie an der Wandlung von Renaissance zu Barock in fester Form herausarbeitete.

Im Fortgang der Forschung aber mußte immer mehr eine Frage auftauchen, die nicht umgangen werden konnte, die Frage, ob der Gegensatz, den Wölfflin für Renaissance und Barock konstituierte, nur an dieser Stelle gültig ist, oder ob ihm eine gesetzmäßige Gültigkeit für die Kunstgeschichte überhaupt zukommt.

In diesem Zusammenhang wurde zuerst eine Prüfung des Begriffes „Kunstgeschichte“ nötig. Man mußte erkennen, daß das, was als Kunstgeschichte ausgegeben war, nicht die Kunstgeschichte war, sondern nur ein Teil des Gebietes: die Geschichte der europäischen Kunst, und auch diese nicht einmal vollständig, denn die Geschichte der früheuropäischen Kunst, die Geschichte der Kunst vom Paläolithikum bis zur Völkerwanderungszeit fehlte bis auf ganz wenige Ansätze vollständig.

Die Frage nach Stilabfolgen, die Frage nach Gesetzmäßigkeiten im Kunstverlauf erforderte aber notwendig die Übersicht über das Ganze der Kunst, ja, besonders die Kenntnisse der „Anfänge der Kunst“, in denen die Stilabfolgen offener und deutlicher zutage liegen. Die kunstgeschichtliche Forschung selbst mußte ihre Grenzen erkennen, sie mußte die Erweiterung ihres Gebietes notwendig fordern. Die Kunstgeschichte mußte die prähistorische und die ethnographische Kunst in den Rahmen der Kunstgeschichte einbeziehen.

Alois Riegl war der erste, der seit Kugler wieder auf die prähistorische Kunst zurückgriff. Er stellte schon 1893 fest: „Bisher hat aber bloß die Anthropologie davon (von den paläolithischen Funden) gebührende Notiz genommen, die Kunstgeschichte hat sie fast völlig ignorieren zu dürfen geglaubt“⁵⁾.

Wölfflin beklagte sich, daß die begriffliche Forschung nicht Schritt halte mit der Tatsachenforschung, Schmarsow⁶⁾ untersuchte 1907 in der Zeitschrift für Ästhetik die Bedeutung der Völkerpsychologie für die Kunstgeschichte, und Strzygowski erklärte 1923 in seiner *Krisis der Geisteswissenschaften*⁷⁾: Die Einstellung der Geschichte auf die historische Zeit macht es den einzelnen Fächern der Geisteswissenschaften unmöglich, wissenschaftlich zu arbeiten. Wissenschaft erfordert die Einstellung auf das Ganze in jedem Sinne. Es muß also

¹⁾ Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern, 1901.

²⁾ Wickhoff, Die Wiener Genesis, Jahrbuch der Wiener kunsthist. Sammlungen, 1895.

³⁾ Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstgeschichte, 1905.

⁴⁾ Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915.

⁵⁾ Alois Riegl, Stilfragen, 1893, S. 17.

⁶⁾ Schmarsow, Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie, Zeitschr. für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft, 1907, S. 305—339 und S. 469—500.

⁷⁾ Josef Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften, Wien 1923, S. 16.

neben der historischen auch die vorgeschichtliche Zeit hinzugenommen werden.“ Und weiter: „Ohne diese Einstellung ist Wissenschaft undenkbar.“

In einem Aufsatz in der österreichischen Rundschau 1920 S. 37f.: „Neue Bahnen der Forschung über Bildende Kunst“ und später im Altai-Iran (302) fordert Strzygowski immer wieder die Forschung der soziologischen Funktion der Kunst, der Entwicklungsgeschichte, wie er sagt. Es heißt dort: „Erst durch die Einstellung der Forschung auf den Gesamtkreis der Erde, dadurch, daß kein Unterschied zwischen geschichtlicher und vorgeschichtlicher Zeit gemacht wird, darf auf keimende Ergebnisse gerechnet werden.“

Von seiten der Prähistorie und Ethnologie ist immer wieder an die Kunsthistoriker die Aufforderung ergangen, die Anfänge der Kunst in den Kreis ihrer Betrachtungen einzustellen. Schon 1894 machte Ernst Grosse¹⁾ in seiner wertvollen Arbeit über die Anfänge der Kunst der Kunstgeschichte den Vorwurf, sie arbeite mit unzulänglichem Material. Conze²⁾ sagte von Springer 1897, er fange das kunstgeschichtliche Lehrgebäude mit der Bel-Etage an, Weule³⁾ sagte 1902, die Geschichte übernehme die Kultur eines Volkes unbesehen in irgendeinem Stadium der Entwicklung. Hoernes⁴⁾ erklärte, die Kunstgeschichte beherrsche nicht das Gebiet der Kunst. Und bei Verworn⁵⁾, dem Physiologen, heißt es: „So wird auch die Kunstforschung nur richtige Ergebnisse liefern, wenn sie die ganze Entwicklung der Kunst berücksichtigt, von ihren ersten Anfängen bis auf den heutigen Tag.“

In der Prähistorie wuchs in der letzten Zeit stark das Verständnis für die kunsthistorische Einstellung zu dem gegebenen Material. H. Seger sagte in einer Besprechung von Scheltemas „Altnordischer Kunst“:

„Der Verfasser folgt jener neuen Richtung der Kunstwissenschaft, der es nicht sowohl um reine Tatsachenforschung, wie um das Gestaltungsprinzip, die Begriffsbestimmung des Stils und die Kenntnis seiner Grundgesetze zu tun ist. Diese Neueinstellung hat auch das Verhältnis der Kunstforschung zur Prähistorie geändert. Die ältere Richtung durfte ihr Arbeitsfeld beliebig abgrenzen und die Anfänge der Kunst gesonderten Disziplinen überlassen. Die begriffliche Forschung, der die Kunstentwicklung ein organisches Ganzes ist, hat alle Stufen dieses Wachstums gleichmäßig zu erfassen, ja, gerade die frühesten Kunstformen kommen wegen ihres einfachen, leichter erkenn- und bestimm- baren Charakters für die Untersuchung der künstlerischen Entwicklungsgesetze in allererster Linie in Betracht“⁶⁾. Und Schuchhardt⁷⁾ erklärte in derselben Zeitschrift, daß die deutschen Vorgeschichtsforscher sich daran gewöhnen sollten, klassische Archäologie und Kunstgeschichte als die nächsten Nachbargebiete ihrer Wissenschaft zu betrachten.

¹⁾ Ernst Grosse, Anfänge der Kunst, Freiburg 1894, S. 9.

²⁾ A. Conze, Über den Ursprung der bildenden Kunst, 1897.

³⁾ Weule, Völkerkunde und Urgeschichte im 20. Jahrhundert, 1902, S. 34.

⁴⁾ Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst, Wien 1915. 2. Aufl.

⁵⁾ Verworn, Die Anfänge der Kunst, Jena 1920, S. 63.

⁶⁾ Prähistorische Zeitschrift 1924, S. 151.

⁷⁾ Prähistorische Zeitschrift 1924, S. 148.

Die Schwierigkeiten des Verstehens sind für beide Wissenschaftsgebiete groß. Die prähistorische und auch ebenso die ethnographische Betrachtungsweise unterscheidet sich wesentlich von der kunsthistorischen. Besteht hier die Aufgabe im Sammeln, in Orts- und Zeitbestimmung, in der Kritik der Berichte, soweit sie vorhanden sind, und schließlich in der Aufstellung von Kulturbeziehungen und Entwicklungsreihen¹⁾, so besteht sie dort neben diesen Momenten noch in einer stilgeschichtlichen Verarbeitung, die ihren eigenen Gesetzen folgt und oft ganz andere Wege geht als die Entwicklung der technischen manuellen Fertigkeit.

So entsteht je nach der Lagerung des Schwerpunktes der Betrachtungsweise eine anders geartete Forschung, genau so wie aus der Betrachtung des geschichtlichen Geschehens etwa durch Betonung des Politischen die politische Geschichte, durch Herausarbeitung des Ökonomischen die ökonomische Geschichte, durch Hervorhebung der geistigen Tragkräfte die Geschichte der Philosophie entstehen muß.

Die prähistorische und ethnographische Kunstforschung ist so eine eigene Wissenschaft, die die Ergebnisse der Prähistorie und Ethnographie benutzend, einen speziellen Zweig der Kunstwissenschaft darstellt.

Nicht zu allen Zeiten war die Kunstgeschichte an den Anfängen der Kunst und der Kunst Außereuropas achtlos vorübergegangen.

Unter dem Einfluß Hegels, Herders, Humboldts hatte die Kunstgeschichte einmal den größeren Gesichtskreis, unter dem sie die Kunstgeschichte der Welt zu betrachten suchte. Kugler stellte die Kunstgeschichte auf die Sichtung der Denkmäler des Erdkreises ein, er untersuchte 1843 die Geschichte der mexikanischen, der indianischen, der afrikanischen Kunst und die unserer Vorzeit. Schnaase tat das gleiche, er sagte in seiner Einleitung der Kunstgeschichte, die er im selben Jahr herausgab:

„Um den Tag zu verstehen, müssen wir aus der Nacht durch die Dämmerung schreiten“²⁾.

War so in dieser ersten Blütezeit der Kunstgeschichte die Bedeutung der prähistorischen Kunst für die Kunstgeschichte eine Frage der tieferen Erkenntnis, so bekommt sie für unsere Zeit neben dem erkenntnismäßigen Faktor einen ganz anderen: den des Beziehungszusammenhangs.

Es darf nicht mehr genügen, die Kunst der Vorzeit, die Kunst der Naturvölker gesondert als allein bestehende Gruppen zu untersuchen, ein Weg, den Woermann³⁾ eingeschlagen hat und den Strzygowski⁴⁾ wohl mit Recht monierte, es muß die Aufgabe sein, die Kunst der Urvölker und Naturvölker lebendig einzubinden in das große Gebiet der Kunstgeschichte, die Beziehungen aufzudecken, die einmal direkt bestehen, die andererseits gesetzmäßig vorliegen.

Unter diesem Gesichtspunkt gesehen, dürfte die Bedeutung der prähisto-

¹⁾ Vgl. Graebner, *Methode der Ethnologie*, Heidelberg 1911.

²⁾ Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, Düsseldorf 1843, S. 99.

³⁾ Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*.

⁴⁾ Strzygowski, *Krisis der Geisteswissenschaften*, 1923, S. 113.

rischen und ethnographischen Kunst für die Kunstgeschichte von außerordentlichem Wert sein, von so grundlegendem Wert, daß sie viele der herrschenden Lehrmeinungen umzugestalten geeignet erscheint.

Die prähistorische Kunst wird nachweisen, daß es irrtümlich war, die nordische Kunst der ersten geschichtlichen Zeit, die romanische, die gotische Kunst abzuleiten aus der Antike. Sie wird beweisen, daß diese Kunst ganz geraden Weges entspringt aus der Kunst der Zeit der Völkerwanderung. Das Problem der byzantinischen Kunst wird in diesem Zusammenhang allein gedeutet werden können.

Wenn so erstens direkt ganz andere Gesichtspunkte auftauchen, so werden zweitens noch viel wichtigere ändernde Momente aufspringen bei der Frage der Stilzusammenhänge und Gegensätze.

An der Kunst des Neolithikums, der Bronzezeit und ersten Eisenzeit gemessen, zerfallen plötzlich Wölfflins Grundbegriffe von zeichnerisch und malerisch. Diese Begriffe, so fruchtbar für die Zeit von Renaissance und Barock, sind nicht zureichend für die abstrakte, geometrische Kunst dieser Zeit. Sie sind ebenso unzureichend für die Kunst Afrikas, der Südsee, eines Teils von Amerika. Sie haben plötzlich unter dem Gesichtspunkt der gesamten Kunst der Welt nur eine Teilbedeutung, die sie an eine bestimmte Form kettet. Und ebenso ergeht es den anderen Begriffen, die aus der europäischen Kunst für die Kunst Europas abgezogen sind.

Es ist die Bedeutung der prähistorischen Kunst, daß sie ganz anders geartete Stilgruppen hart nebeneinander stellt. Neben der naturhaften Kunst des Paläolithikums steht die naturabgewandte des Neolithikums. Die Übergänge, das Werden der Stile ist deutlich und scharf.

Zwei Stilgesetze offenbaren sich für die Kunst: einmal ein naturhafter Stil, den ich den sensorischen, wegen seiner Beziehung auf die Sinne, nennen möchte¹⁾. Dieser Stil erscheint im Paläolithikum, in kretisch-mykenischer Kunst, in Benin, in Afrika, im Mexiko der Tolteken und Mayavölker, im Peru des mittleren Reiches, dann in der klassischen Kunst der Griechen, und später seit der Renaissance in Europa bis zu den Impressionisten.

Der andere Stil, der sich abwendet von der Natur — der imaginative Stil — der zum Geometrischen führt, zum Dreieck, zum Kreis, zur Linie, steht dem Sensorischen durchaus entgegen, sein Wesen, sein Ziel, seine Entwicklungsgesetze sind andere. Und alle Begriffe, vom sensorischen Stil her gewonnen, zerschellen an seiner Eigengesetzlichkeit. Er lebt in der Kunst des Neolithikums, der Bronzezeit und ersten Eisenzeit. Später in der romanischen und gotischen Kunst, in der byzantinischen Kunst, in der Kunst der Neger Afrikas, der Völker der Südsee und Indonesiens, eines Teiles der Indianer Amerikas.

Im sensorischen Stil geht die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen im Sinne Wölfflins und im Fortgang wieder vom Malerischen zum Linearen, im imaginativen Stil dagegen geht die Entwicklung vom Linearen zum Organisch-Stilisierten und schließlich zum Kristallinen und wieder weiter zum

¹⁾ Herbert Kühn, *Die Kunst der Primitiven*, München 1923, S. II.

Organisch-Stilisierten und zum neuen Erwachen des Sensorischen. Als Gegenpole stehen so gegenüber die höchste Entfaltung des Sensorischen, das Malerische, und die höchste Entfaltung des Imaginativen, das Kristallinische. Diese Wellenbewegung, die eine bestimmte Gesetzmäßigkeit einschließt, in ihrer einfachsten, klarsten, reinsten Form aufzeigen zu können, das ist die Bedeutung der prähistorischen Kunst¹⁾.

In der prähistorischen Kunst, der eine genaue relative oder auch absolute Chronologie zugrunde liegt, offenbart sich zuerst als ältestes Geschehen, als eine Art Vorstufe der Kunst, ein sinnloses Gewirr von Linien, die an den Höhlenwänden mit den fünf Fingern gezogen sind²⁾. Diese Art gehört dem älteren Aurignacien an. Bald sieht man Figuren, besonders Tiere in diese wirren Linien hinein, wie in La Pileta³⁾, und stellt solche Zeichnungen bewußt und absichtlich dar. Mit diesem absichtlichen Schaffen von Zeichnungen, mit diesem bewußten Gestalten, ist die Kunst erst gegeben. Sie ist zuerst ungekonnt, unentwickelt, wie unsere Kinderzeichnungen⁴⁾. Im älteren Aurignacien dann gewinnt sie feste Formen, man fühlt die Fertigkeit. Die Kunst des Paläolithikums insgesamt ist sensorisch. Im mittleren Aurignacien ist sie linear im Sinne Wölfflins, sie sucht die Umrißlinien, das Tastbare, das Auge gleitet entlang an den Konturen und umreißt sie fest. Allmählich wird der Schwerpunkt der Bildauffassung verlegt von den Umrissen in die Binnenteile der Form. Es erscheint zuerst Schraffierung, in der Malerei die Auflockerung des Konturs. Im Magdalénien hat die Umrißlinie alle Kraft verloren, das Faßbar-Wirkliche ist dem optischen Schein gewichen, die Bewegung wird gesucht, das Spielen des Lichtes, die Wirkung des Raumes. An die Stelle des Fest-Gefaßten ist das Gleitende getreten, das Verschwimmende: das Malerische im Sinne Wölfflins. Immer genauer, immer lebensvoller ist die bewegte, lebende Natur dargestellt, das Zufällige, das Momentane selbst ist gestaltet worden.

Mit der malerischen Form des Magdalénien ist gleichsam der Zielpunkt des Sensorischen erreicht worden, die größtmögliche Annäherung an das gegebene Vorbild. Nach der Erreichung des Ziels wird die Kunst von neuem linear. In La Pileta⁵⁾ kann man über malerischen Magdalénienarbeiten andere Zeichnungen übergelagert finden, die schon wieder linear sind. Aber die Entwicklung sollte noch fortschreiten. Bald verläßt die Kunst ganz das Sensorische, sie gibt den Willen zur Wiedergabe der Natur auf, sie wird imaginativ. Dieser Prozeß beginnt, wie Zeichnungen in La Pileta zeigen⁶⁾, am Ende des Magdaléniens mit der Stilisierung der menschlichen Figur. Zuerst kann man noch den

¹⁾ Vgl. Herbert Kühn, Artikel „Primitive Kunst“ in Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte, Berlin. [Unter der Presse.]

²⁾ Wie in Altamira, Hornos de la Peña, Gargas, la Vache, Combarelles, Font-de-Gaume, Croze à Gontran.

³⁾ Breuil, Obermaier, Willoughby Verner. La Pileta à Benaiojan, Monaco 1915, Taf. III.

⁴⁾ Wie in Quintanal, La Clotilde, Hornos de la Peña, Castillo, Pindal, La Pasiega, Cueva de Penches. Vgl. dazu: Herbert Kühn, Neues aus paläolithischer Kunst. Mannus, Ergänzungsheft IV, 1925.

⁵⁾ La Pileta 1915, Taf. 7, Taf. 6, 3, 1.

⁶⁾ La Pileta 1915, Taf. 13.

menschlichen Körper erkennen, ich möchte dieses Stadium als organisch-stilisiert bezeichnen, dann steigert sich im Fortgang die Abwendung von der Natur, das Dargestellte verliert ganz den Zusammenhang mit dem Naturvorbild, es wird geometrisch. Dieses Stadium möchte ich das Kristallinische nennen, es liegt außerhalb des Wirkungsbereiches der Wölfflinschen Begriffe. Es wird auf spanischem Boden, der deshalb so instruktiv ist, weil er die ganze Stilentwicklung oft an denselben Fundstellen darlegt, erreicht am Ende des Neolithikums und am Anfang der Bronzezeit.

An anderen Orten Europas liegt dieser Punkt zeitlich an anderer Stelle, nicht immer auch wird das Kristallinische so scharf herausgearbeitet und so extrem betont wie etwa bei den Schieferidolen Portugals, bei den Zeichnungen in der Provinz Galicia und an anderen Fundstellen Spaniens.

Diese vollkommene, ganz rücksichtslose Ablösung von der Natur bedeutet wiederum einen Zielpunkt. Das Imaginative, das Schaffen aus dem Inneren, aus der geistigen Anschauung — *imago* — heraus, hat hier seine letzte mögliche Ausprägung gefunden. Dieser Kunst fehlt jeder Wille zum Bewegten, Momentanen, zum Zufälligen. Alles ist starr geworden, ist ganz fest gebunden, eingespannt in eine Gesetzmäßigkeit, die das Zeitlose sucht. Und neben das Zeitlose tritt das Raumlose. Suchte das Sensorische in seinem Zielpunkt, dem Malerischen, die plastische Durchmodellierung, das Durchfühlen des Körpervolumens, so sucht das Imaginative in seinem Zielpunkt, dem Kristallinischen, die Fläche. Es ist die Abstraktion von allem Sein, die erstrebt wird, ein Unirdisches, das damit ein Überirdisches wird. Es war das künstlerische Wollen dieser Zeit, dem Beschauer die Transzendenz des Göttlichen, die Gesetzmäßigkeit selbst vor Augen zu führen.

Diese Kunst, abgelehnt zumeist als „Verfall“, als niedere Kunst, als „Niedergang“, ist etwas dem Willen nach anderes als alle naturzugewandte Kunst. Wenn man von dieser Kunst eine Wiedergabe der Natur erwartet, dann verkennt man ihren Sinn. Sie liegt in einer anderen Sphäre, genau so wie die romanische Kunst, die Gotik oder die byzantinische Kunst in einer anderen Sphäre liegt. Das Imaginative hat keine Vergleichsmomente mit dem Sensorischen. Es ist, wie Dvořák einmal mit Bezug auf die Gotik sagte, „die metaphysische Transsubstantiation aller formalen Elemente“¹⁾.

Das Abwenden von der Natur ist bewußt, als höhere Stufe erscheint dieser Zeit die Gestaltung des Allgemeingültigen, des Bleibenden gegenüber dem Einmaligen und Vergänglichen. Es liegt dieser Einstellung zur Welt eine Auffassung zugrunde, wie sie später unter anderen Verhältnissen Thomas von Aquino aussprach: *Scientia autem artificis est causa artificiatorum, eo quod artifex operatur per suum intellectum. Unde oportet, quod forma intellectus sit principium operationis: sicut calor est principium calefactionis*²⁾. Hier ordnet die mens als erschlossene höhere, gesetzmäßige Wahrheit die Kunst, der gegenüber das reale Sein als minderwertig, als unbedeutend erscheint.

¹⁾ Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924, S. 63.

²⁾ Thomas von Aquino. S. Th. I. qu. 14, a. 8.

Nach dieser Epoche des Kristallinen beginnt ein neues Lebendigwerden. Man kann es beobachten in Spanien an vielen Stellen, in nordischen Felszeichnungen, aber auch in der Kunstentwicklung der Bronzezeit bis hin zur Völkerwanderungszeit. Im Süden ging die Entwicklung schneller. Zuerst in der kretisch-mykenischen Kunst tritt die Kunstgeschichte wieder ein in die Sphäre des Sensorischen, wieder liegt hier ein Lineares im Anfang, dann erscheint das Malerische und gleichsam als Abklang von neuem das Lineare. Und dann wieder erscheint die Welt des Imaginativen, bis in Südeuropa mit der griechischen Kunst die dritte Welle des Sensorischen beginnt.

Diese Stilbewegungen, hier nur in den Grundzügen roh gezeichnet¹⁾, in ihren Einzelheiten genauer zu erforschen, ist die Aufgabe der prähistorischen Kunstforschung, der ergänzend und bereichernd die ethnologische Kunstforschung zur Seite treten kann. Es wird das notwendigste Erfordernis aller kommenden Stilfeorschung sein, tief einzudringen einmal in die formalen Bewegungsrichtungen der prähistorischen Kunst, zweitens in ihre geistigen Triebkräfte und in die richtunggebenden Impulse.

Die Stilbewegungen der historischen Zeit sind begleitet von der Kenntnis des Vergangenen; der Rückblick auf einen ähnlich gerichteten Stilwillen (etwa Renaissance — Antike) erleichtert der späteren Zeit die Ausbildung ihres Stils. Ganz anders ist das in den prähistorischen Zeiten. Hier ist jede Stilbewegung einfacher, klarer, fester in ihrem Willen; ohne die Kenntnis der vorhergegangenen Stilarten erwächst folgerichtig der neue Stil, der sich an die Stelle des alten stellt. Will die Stilfeorschung der Kunstgeschichte zu allgemeingültigen Gesetzen der Stilbewegung gelangen, so wird sie ihren Hebel anzusetzen haben bei der prähistorischen Kunst. Es ist deshalb Scheltema zuzustimmen, wenn er sagt²⁾: „Wir . . . können behaupten, daß gerade die vorgeschichtlichen, d. h. die frühesten Kunsterscheinungen ganz besonderen Anspruch auf Beachtung durch die moderne Kunstwissenschaft erheben. . . Es sind gerade die frühesten, unscheinbarsten Kunstformen, die für die Untersuchung der künstlerischen Entwicklungsgesetze in allererster Linie in Betracht kommen“.

Kann so die prähistorische Kunst erstens durch direkten Zusammenhang neue Wege weisen, zweitens durch die Stilbeziehungen, deren einfachste Formen sie zu zeigen vermag, so kann sie drittens auch den Grund legen für eine ganz hervorragende Erweiterung der Erkenntnis: sie ist imstande, die Grundlage zu bieten für die Beantwortung einer Frage, die immer wieder laut geworden ist, die aber ohne Einbeziehung der prähistorischen Kunst eine eindeutige Lösung noch nicht erfahren konnte: die Frage nach der Notwendigkeit des künstlerischen Stilwandels.

Man hat den Stilwandel entweder aus Ermüdung oder aus Erfindung erklärt. Beide Formen reichen nicht aus, den Wandel der Stile zu deuten, schon

¹⁾ Genauere Darlegung in Herbert Kühn, Artikel „Primitive Kunst“ in Max Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte. [Unter der Presse].

²⁾ Adama von Scheltema, Die altnordische Kunst, Berlin 1923, S. IX.

Wundt¹⁾ hat darauf hingewiesen, daß diese Theorie aus der Reflexion über individuelle Erfahrungen gewonnen ist.

Mag man als Grundlage des Stilwandels den Wandel des geistigen Lebens sehen, wie es vielfach geschieht, mag man die Wandlungen der Ökonomie als Basis betrachten oder nur die Korrelation von Kunststil, geistigem Leben und Wirtschaft feststellen, in jedem Fall wird auch für diese Forschungen die prähistorische Kunstgeschichte die geeigneten Ausgangspunkte liefern.

Die prähistorische Wirtschaftsform ist ebenso eindeutig wie die Kunstform. Eine Korrelation von Kunststil und Wirtschaft für die prähistorischen Epochen ist schon früh²⁾ beobachtet worden. Der sensorischen Kunst entspricht eine bestimmte Wirtschaftsform, und damit ein bestimmtes Denken in Religion, Recht und Staat und der imaginativen Kunst entspricht ein bestimmtes Wirtschaftssystem mit ganz anders gerichtetem Denken in denselben Gebieten. Der Wirtschaftsform, die Bücher³⁾ die vorwirtschaftliche nennt, Hoernes⁴⁾ die parasitische, der Stufe, auf der der Mensch nicht produziert, sondern aufnimmt, was er findet, auf der er Pflanzen sammelt und Tiere jagt, entspricht ein wenig problematisches, nur magisches Denken⁵⁾ und eine einfache sensorische naturnachahmende Kunst. Eine — wenn ich so sagen darf — konsumtive Kunst — die aufnimmt ohne selbst umzugestalten bei einer im wesentlichen konsumtiv gerichteten Wirtschaft.

Ganz anders wird die Wirtschaft im Neolithikum, in der Bronzezeit und ersten Eisenzeit. Der Mensch hat ganz allmählich begonnen, Neues zu schaffen, zu produzieren, das Naturgegebene umzugestalten, seine eigenen Formen der Umwelt aufzuerlegen: die mehr produktiv gerichtete Wirtschaft ist entstanden, in der Gefäße geformt, Ackerbau getrieben, Häuser gebaut werden. Der Mensch ist seßhaft geworden.

Das geistige Leben ist gewandelt, der Mensch ist tief religiös gerichtet, Totenkult beherrscht die Zeit, Mystik und Animismus. Die Kunst ist ganz stilisiert, imaginativ geworden, das im Geiste umgeformte Bild, das Geometrische, das Gesetzmäßige steht voran. Man kann so sprechen von einem produktiven Stil, der im Gegensatz steht zu dem einfachen aufnehmenden, dem konsumtiven.

Nach seinem Abklingen wieder der sensorisch-konsumtive Stil und wieder lassen sich die Notwendigkeiten des Wandels erweisen an der Wirtschaftsform und an der Form des Denkens. Es liegt hier nicht in meiner Aufgabe, diese Fragen zu verfolgen, die Priorität eines der Faktoren oder die Korrelation zu untersuchen, wichtig ist nicht die Lösung, sondern die Stellung der Fragen und die Aufzeigung des Weges zu ihrer Lösung.

Alle diese Probleme sind nicht zu lösen ohne die Kenntnis der prähistorischen Kunst, ohne die Kenntnis der Anfänge der Kunst.

¹⁾ Wilh. Wundt, *Völkerpsychologie*, III. Bd., S. 321, Leipzig 1923, 4. Aufl.

²⁾ Am deutlichsten bei Hoernes, *Urgeschichte der bildenden Kunst*, Wien 1898, 1. Aufl.

³⁾ Bücher, *Entstehung der Volkswirtschaft*, Tübingen 1919, 12. Aufl.

⁴⁾ Hoernes, *Natur und Urgeschichte des Menschen*, Wien und Leipzig 1909.

⁵⁾ Vgl. Graebner, *Das Weltbild der Primitiven*, München 1924, S. 14—31.

Die mittelalterliche Kunst ist nicht zu verstehen ohne die vorgeschichtliche Kunst, aus der sie folgerichtig herauswächst, die Probleme der Stilzusammenhänge und dann die Probleme der Notwendigkeit des Stilwandels können von der prähistorischen Kunstforschung aus die stärkste Förderung erfahren. Die Forschung der vorgeschichtlichen Kunst wird für die kommende Kunstgeschichte von grundlegender Bedeutung sein, denn sie wird lehren, die Kunstgeschichte nicht als eine Summe vieler Einzelheiten zu sehen, sondern als eine Ganzheit, deren sämtliche Glieder von gleicher Bedeutung sind.

PRÄHISTORISCHE KUNST
ART PRÉHISTORIQUE
PREHISTORICAL ART
ARTE PREHISTÓRICO
ARTE PREISTORICA

ZUR PRIMITIVEN KUNST

STIL UND TECHNIK IN DER PRÄHISTORISCHEN ORNAMENTIK

Von F. ADAMA v. SCHELTEMA-München

(Heinrich Wölfflin zu seinem 60. Geburtstag)

Trotz des verschiedenartigen Charakters der einzelnen Kunstgattungen, in welche die Kunst des primitiven Europäers sich spaltet, ist in allen doch eine gemeinsame Tendenz festzustellen: in ihrem Gesamtcharakter ist die alteuropäische und namentlich die altnordische Kunst nicht darauf gerichtet, der gegebenen Welt der Erscheinungen eine neue, künstlerisch idealisierte Wirklichkeit gegenüberzustellen, sondern darauf, die schon bestehenden, von der Natur oder vom Menschen zum praktischen Zweck geschaffenen Formen anzuerkennen, indem sie diese umgrenzt, isolierend hervorhebt, bereichert oder durch schmückende Auszeichnung betont oder umspielt. Auf Grund dieses eigenartigen Charakters ist die alteuropäische Kunst als eine dekorative, in des Wortes umfassendster Bedeutung, zu bezeichnen. Es mag sein, daß bei jeder Art künstlerischer Betätigung von einer natürlichen Grundlage gesprochen werden kann, an welche die Kunstform anknüpft. In der Kunst des primitiven Europäers aber bleicht dieses natürliche Substrat in seiner vollen Ursprünglichkeit und tastbaren Gegenständlichkeit untrennbar mit der Kunstform verbunden.

Das gilt von der Baukunst: neben dem Wohnbau, als reinem Zweckbau, hat der Alteuropäer spät, der Nordeuropäer erst im Übergang zum Mittelalter den Tempel als geschlossenen, die profane Außenwelt ausschließenden Sakralbau gekannt. Die Stätte des gemeinsamen Kults befand sich im Freien, sie wurde von dem Grabhügel oder dem monumentalen Steingrab bestimmt, war der Hain, der die heilige Quelle, die heiligen Bäume, Tiere, Geräte umschloß, der eingehegte Bezirk, der nun auch dem Sonnenkult gewidmet sein konnte (Stonehenge). Das Schwergewicht bei der sakralen Baukunst lag auf der Umgrenzung eines Ausschnittes aus der Natur.

Die gleiche künstlerische und zugleich religiöse Einstellung bestimmt die anikonische Plastik des Alteuropäers. Es scheint gleichgültig, ob wir von der kunst- oder von der religionsgeschichtlichen Bedeutung dieser Erscheinung ausgehen, in beiden Fällen ist zu sagen, daß das Interesse an den natürlichen, greifbaren Gegenständen haftete, die aus irgendwelchen Gründen, durch ihre Isoliertheit, ihre hervorragende Größe, ihre außergewöhnliche Gestaltung oder Bedeutung in erhöhtem Maße die Aufmerksamkeit fesselten. Ein unmerkbarer Übergang führt da von der unmittelbar aus der Natur übernommenen zu der von Menschenhand leicht umgestalteten oder neu geschaffenen Form: vom Baume, vom Felsblock, von dem natürlichen Hügel, zum Pfahl und Holzpflock, zum Steinmal und Steingrab, zum anikonischen Idol, dann auch zu den Geräten: dem Kultwagen, dem Kultgefäß und der Kultwaffe, dem Feuerbock als Kultobjekt usw. Modernes Denken hat sich diese auffallende Bildlosigkeit des religiösen Kults bei den Nordvölkern aus künstlerischer Rückständigkeit zu erklären versucht, aus einer besonderen Scheu, die Götter in menschlicher Gestalt darzustellen (Tacitus für die Germanen), oder auch aus Priesterverboten

(Salomon Reinach für die Kelten). Andererseits wieder hat man die weit verbreiteten Stein- und Holzsäulen oder -stelen, von den kleinen Steinpyramiden aus Gräbern der Lüneburger Gegend bis zu den monumentalen französischen Menhirs und späten nordischen Bautasteinen, als Ruhesitz der verstorbenen Seelen, als „Seelenthron“ gedeutet (Carl Schuchhardt), die heiligen Waffen als Symbol oder Attribut der menschlich gefaßten Gottheit. Solche Erklärungen führen meines Erachtens auf eine völlig falsche Spur. Zu einer Figuralplastik wie die südfranzösischen, wahrscheinlich unter fremder Einwirkung entstandenen und wieder spurlos verschwindenden Menhirstatuen aus der späteren Steinzeit oder die sehr ähnlichen slavischen „kamenne baba“ des frühen Mittelalters wären selbstverständlich auch Kelten und Germanen befähigt gewesen. Druidenverbote können nur dazu gedient haben, eine uralte Tradition, die durch die Berührung mit einer fremden Kultur bedroht wurde, rein zu erhalten. Die Herabsetzung der heiligen Geräte wie die der heiligen Tiere zu Attributen einer idealen aber in menschlicher Gestalt gedachten Gottheit ist eine typisch späte Entwicklungserscheinung, die sich wohl erst dann voll durchsetzte, als mit der anthropomorphen Gottesvorstellung auch die figürliche Darstellung von Gottheiten unter fremdem, südlichem Einfluß aufkam. Wenden wir uns zu der rein künstlerischen Seite des Problems, so kann die beredte Sprache der Denkmäler nur eines lehren: so wie das religiöse Bedürfnis sich offenbar in der Heiligung der mit Kräften erfüllten, selber als beseelt gedachten, sichtbaren und greifbaren Naturerscheinungen, im Sonnen-, Baum-, Stein-, Tier- und Waffenkult erschöpfte, so war auch die Kunst, als bildlose Plastik, auf die natürliche Körperhaftigkeit der Dinge gerichtet, auf ihre tastbare Individualität, die nun durch isolierende Hervorhebung aus der Umgebung oder den Aufbau zu größeren, zusammengestellten Gebilden gesteigert werden konnte. Auch für diese Kunst gilt das Obengesagte von der Gebundenheit an ein natürliches Substrat, neben der Naturreligion können wir hier mit vollem Recht von einer Naturplastik reden. Zu welcher eindringlichen und monumentalen Sprache diese eigentümliche Kunst befähigt war, mögen die norddeutsch-skandinavischen Megalithgräber, die ragenden Denksteine der atlantischen Küstengebiete vergegenwärtigen.

Unmittelbar anschließend ist hier auf die künstlerische Ausgestaltung der Geräte, auf die Geräteplastik als besondere Kunstgattung hinzuweisen. Die verschiedensten Gebrauchsgegenstände, die Waffen, Gefäße, Nadeln, Fibeln usw. haben im Lauf der Zeit und namentlich seit dem Anfang der Metallzeit eine formale Bereicherung erfahren, die weit über den Gebrauchszweck hinausging oder diesen sogar beeinträchtigte. Es ist verständlich, daß die verschiedenen Gruppen von Gebrauchsgeräten sich in ganz verschiedenem Grade an dieser Kunst beteiligten: Kult- und Sepulkralgefäße erfahren namentlich in der frühen Eisenzeit und zum Teil unter fremden Einflüssen eine viel eingehendere künstlerische Umgestaltung als das Gebrauchsgeschirr; die über Leben und Tod entscheidende Waffe reizte den Kunsttrieb in höherem Maße als das Arbeitsgerät; die extravagante Ausschmückung von Fibeln und Nadeln mit Spiral- und Kettengehängen, Klapperblechen, plastischen Tiergestalten

und -köpfen mußte schon aus praktischen Gründen beim Arbeitsgerät unterbleiben. Aber auch dann, wenn die Geräte überhaupt aus dem Gebrauch ausscheiden und nur für den Kult angefertigt werden wie z. B. die unbrauchbaren, über einem Tonkern gegossenen, mit Gold- und Harzeinlagen verzierten „Votivbeile“ der nordischen Bronzezeit (Södermannland), bleibt doch immer die natürliche Zweckform die Grundlage der plastischen Kunstform.

Völlig klar liegen die Verhältnisse bei einer weiteren Kunstgattung, die wahrscheinlich als die früheste Äußerung des Kunsttriebes überhaupt betrachtet werden muß, beim Körperschmuck. Hier handelt es sich nicht oder doch ausnahmsweise um eine Umgestaltung der natürlichen Grundform, d. h. des menschlichen Körpers, sondern um eine nachträgliche Bestätigung und Auszeichnung der von der Natur gegebenen Körperstruktur bzw. der einzelnen Körperformen durch die eingestochene (tätowierte), aufgemalte oder die bewegliche Verzierung. Wie bei der Geräteplastik kann auch bei der Körperverzierung diese grundlegende Beziehung zum natürlichen Substrat sich im Lauf der Entwicklung immer mehr lockern. Der Schmuck tritt seinerseits als Träger eines Ornaments auf, das sich auf seine Form und nicht auf die des menschlichen Körpers bezieht oder auch die Hals- und Armringe, Halskragen, Knöchelbänder u. dgl. gestalten sich durch ihre maßlose Vergrößerung, ihre plastischen Auswüchse und tiefen Einkerbungen zu stattlichen Schaustücken, deren formale Bereicherung und malerische, auf dem Gegensatz von Licht und Schatten beruhende Wirkung sich auf keiner Weise mehr aus der tektonischen Beziehung zu den geschmückten Körperteilen erklären läßt. Aber auch wenn wir diesen Körperschmuck, namentlich der Hallstatt- und der La Tènezeit, als unlogisch, überladen, „barock“ empfinden, wird, solange es sich überhaupt um Körperschmuck handelt, die Bindung an den menschlichen Körper nie gelöst.

Endlich ist hier eine fünfte Kunstgattung zu erwähnen, von der im folgenden besonders die Rede sein soll, das eigentliche Ornament, das sich in ähnlicher Weise zu den Waffen, den Gefäßen, den Arbeits- und Schmuckgeräten verhält, wie die Körperverzierung zum menschlichen Körper. Was aber die Geräteornamentik vor allen anderen bildenden Künsten des Alteuropäers auszeichnet, ist der Umstand, daß sie mehr als diese und die auf immer verloren gegangenen musischen Künste geeignet ist, uns die schrittweise Lösung der geistig-künstlerischen Form aus ihrer natürlichen Gebundenheit bis in die kleinsten Einzelheiten vor Augen zu führen.

Obwohl die Untersuchung der ornamentalen Kunstentwicklung sich in erster Linie an die Sprache der Form zu halten hat, aus dem einfachen Grunde, weil die Zahl der möglichen ornamentalen Muster unendlich groß, die der Schmuckverfahren dagegen beschränkt ist, bieten doch auch letztere willkommene Auskunft über das sich verändernde Verhältnis der ornamentalen Kunst zu ihrer natürlichen Grundlage, dem verzierten Gerät. Es ist hier zunächst auf einen eigentümlichen Gegensatz zwischen Körper- und Geräteverzierung hinzuweisen: das Verfahren bei der Körperverzierung muß von Haus aus ein viel kompli-

zierteres sein als bei der Geräteornamentik. Nehmen wir den einfachsten, gut vergleichbaren Fall, daß es sich um eine Halsverzierung, das eine Mal beim Menschen, das andere Mal bei einem Tongefäß handelt und daß die Absicht besteht, nur den Ansatz dieses Halses gegen die Schultern und seine gleichmäßige Rundung zu betonen, so kann sich der primitive Töpfer mit einer eingeritzten, durchgehenden oder in Stichpunkten hergestellten Linie begnügen, während beim Körperschmuck diese Art der Oberflächenbezeichnung nicht in Betracht kommt. Zwar würde das Schmerzhafte der Operation kaum eine Rolle spielen, aber die leichten Ritz- und Stichwunden würden bald zuheilen und spurlos verschwinden. So muß die Körperversierung zu komplizierteren Verfahren greifen: die Heilung der Wunden wird künstlich verzögert um eine starke Vernarbung hervorzurufen (Narbenschmuck); man führt eine dunkelfarbige Substanz in die Wunden, die nach der Heilung durch die Haut hindurchschimmert (Tätowierung); das Muster wird nicht eingestochen, sondern aufgemalt oder endlich, man wählt aus der Natur kleinere, gleichgeformte Gegenstände, Beeren, Zähne, Muscheln u. dgl. und reiht sie zu einer Kette zusammen, die als eine äußere Markierung, als freies, plastisches Gebilde, nach Belieben umgehängt oder abgelegt werden kann (beweglicher Körperschmuck). Abgesehen von anderen Momenten, auf die hier nicht eingegangen werden soll, ist der Körperschmuck also, schon um überhaupt wirken zu können, meistens gezwungen, fremde, farbige Stoffe heranzuziehen oder sogar fremde Gegenstände äußerlich an oder um die Körperteile zu hängen.

Ganz anders bei dem Geräteschmuck oder, wenn wir uns an die weitaus wichtigste Erscheinung der jüngeren Steinzeit halten, bei der Verzierung der Tongefäße. Hier äußert sich die ursprünglich selbstverständliche Bindung des Ornaments an seinen Träger in einer bedingungslosen Anerkennung der natürlichen Form d. h. der gegebenen Grenzlinien und Grenzflächen, aber auch der gegebenen stofflich-farbigen Beschaffenheit. Das früheste neolithische Ornament, das wir überhaupt kennen, das der frühen dänischen Muschelhaufenkeramik, besteht aus einem Randstreifen aus Fingerspitzen- oder -nägeleindrücken in dem weichen Ton: die gleichen Finger, die das Gefäß aufgebaut hatten, besorgen dessen Ausschmückung. Auch später hat dieses Fingertupfenornament beim größeren Gebrauchsgeschirr immer wieder Verwendung gefunden. Werden bei einer Aus- und Fortbildung des neolithischen Stils besondere Geräte, Holzstäbchen, Knochensplitter u. dgl. gewählt, so dienen diese nur zur Präzisierung der Formsprache, ohne daß die Autorität des Trägers irgendwie verletzt würde. Der Rand, der Halsansatz, die größte Ausweitung des Bauches waren schon gegeben, eine einfache eingeritzte Linie oder Strichreihe sollte diese äußeren und inneren Grenzlinien nur näher bezeichnen. Die senkrechte oder schräge Erhebung der Gefäßwand war da und sollte nur durch einzelne Linienbündel nochmals nachdrücklich hervorgehoben werden. Hiermit sind die wichtigsten stilistischen aber auch technischen Grundzüge der reifen neolithischen Zierkunst im alten Europa angedeutet: sie ist ausgesprochen linear, denn es kam ihr ausschließlich auf die Sprache der formbetonenden, formabtastenden, tek-

tonischen Linie an. Sie ist aber auch ausgesprochen flächenhaft, denn die schonende Anerkennung der Gefäßwand d. h. der natürlichen Körperfläche des Trägers ist ihr eine ebenso selbstverständliche Pflicht wie die der natürlichen Körperform. Endlich ist sie monochrom, denn sie betätigt sich in dem gleichen Stoff, dem Ton, aus dem das Gefäß hergestellt wurde; werden weiße Kalkeinlagen zur schärferen Hervorhebung des eingestochenen Musters verwendet, so bedeutet das zunächst noch keine stoffliche Entwertung des Trägers, denn mit der unbezeichneten Fläche bleibt auch der Tongrund unangetastet. Zur Erreichung ihres Ziels konnte sich diese Kunst verschiedener Mittel bedienen: das eingeschnittene, geritzte, gestochene Muster wird bis zuletzt beibehalten, daneben verwendet besonders die Spätzeit die verschiedensten Stempel, wie einfache oder geknotete Schnüre, den Rand der Herzmuschelschale, gezähnte Stäbchen oder Rädchen. Bei dem einheitlichen Charakter dieser Kunst und im Gegensatz zu den noch zu erörternden späteren und fremden Schmuckverfahren ist es aber wohl gestattet, diese primär-ornamentale Technik der Oberflächenbezeichnung in allgemeinerem Sinn als die des Ritzens oder Gravierens zu benennen.

Es wäre verfehlt, die ausgesprochene Vorliebe für die Ritztechnik, welche das Ornament der europäischen Neolithik auszeichnet, aus der beschränkten Wahl der Mittel, die einer primitiven Kultur zu Gebote standen, erklären zu wollen. Schon der viel primitivere Renntierjäger der Diluvialzeit bevorzugte bei seiner impressionistischen Wiedergabe des gejagten Wildes neben der Ritztechnik und der Relief- oder Vollplastik besonders die polychrome Malerei, die Darstellung in Erdfarben, die ihm schon aus der Körperversierung bekannt waren. Hiermit kommen wir auf einen zweiten Gegensatz, der für das Verständnis der prähistorischen Ornamententwicklung noch wichtiger ist als der zwischen Körper- und Geräteverzierung nämlich auf den Gegensatz zwischen darstellender und ornamentaler, imitativer und dekorativer Kunst. Auch die primitivste darstellende Kunst wird, wenn sie nicht die freie Plastik bevorzugt, bestrebt sein, ihre Darstellung als autonomes, in sich geschlossenes Bild vom zufälligen Hintergrund zu sondern. In prinzipiellem Gegensatz zur Ornamentik besitzt die unbezeichnete Grundfläche für die primitive darstellende Kunst nicht die geringste Autorität, es sei denn, daß diese sich selber auf dekorative Verpflichtungen einläßt; sie kann plastisch, d. h. in Relief über diese Grundfläche hinausgehen, kann diese auch stellenweise unter einer Schicht fremder, farbiger Substanz verbergen um das Ziel, die möglichst scharfe Abhebung von der indifferenten Umgebung zu erreichen. Mit der darstellenden Kunst selber sind also auch ihre charakteristischen Ausdrucksmittel, die figurale Plastik, das erhabene Relief, die Malerei an sich noch keineswegs als Zeichen einer fortgeschrittenen künstlerischen Kultur zu betrachten. Ihr fast völliges Zurücktreten im nachdiluvialen Europa beruht nur auf der grundsätzlich neuen künstlerischen Einstellung: schon der urzeitliche Jägernaturalismus bediente sich neben der Plastik auch des Reliefs und namentlich der Malerei — die reine Ornamentik des neolithischen Bauerntums konnte ihrem Wesen nach nur eine zeichnende, eine Gravierkunst sein.

Die Feststellung dieses Gegensatzes ist wichtig, weil dadurch so manche Erscheinung in der nie aufhörenden Auseinandersetzung zwischen der alteuropäischen und der altorientalischen, später der kretisch-mykenischen und altgriechisch-italischen Kunst erklärt wird. Denn hier wiederholt sich, jetzt in zeitlichem Nebeneinander, der gleiche Gegensatz zwischen darstellender Kunst und Ornamentik: während sich im alten Europa nur Spuren des urzeitlichen Naturalismus im äußersten Südwesten und Nordosten bzw. Osten, in den spanischen Felsmalereien und der figuralen Plastik der arktisch-baltischen Jägerkultur halten, haben die alten Kulturen des Südostens anscheinend vom Anfang an die freie, daneben auch die dekorativ verwendete darstellende Kunst gekannt und damit die figürliche Plastik, das Relief und die Malerei gepflegt, sogar dort, wo es galt, rein dekorativen Anforderungen gerecht zu werden. So blühte in der vordynastisch-ägyptischen und altpersisch-elamitischen Kunst neben der Kleinplastik und Reliefbildnerei auch die Vasenmalerei mit der Darstellung von Menschen, Tieren, Pflanzen und szenischen Kompositionen, als das nicht von fremden Einflüssen berührte Abendland sich noch streng an die eingeritzte, geometrisch-tektonische Verzierung der Tongefäße hielt.

Bemerkenswert ist nun der zähe Widerstand, den die ornamentale Disziplin des Alteuropäers den unausgesetzt aus dem Orient, dann aus der Mittelmeerzone einfließenden Kunstformen entgegenstellt, zunächst natürlich, indem sie die fremden figuralen Motive auf ihren abstrakt-geometrischen Kern reduziert, dann aber auch, indem sie die ihr fremden Schmuckverfahren durch die primär ornamentale Ritztechnik ersetzt. Ein frühestes Beispiel bietet hier die mächtige bandkeramische Kulturströmung der jüngeren Steinzeit, die sich von Südrußland, dem ewigen Einfallstor orientalischer Kunstformen, aus bis nach Schlesien und Mitteldeutschland, der Rheingegend und Belgien, Nordgriechenland und wohl auch Italien erstreckte. Mit ihr verbreitete sich die Gefäßbemalung, in Südrußland mit zum Teil figürlichen und pflanzlichen Motiven, im weiteren Verbreitungsgebiet nur als geometrisches Ornament (Spiral-Mäanderkeramik). Während aber diese krummlinigen und mäandroiden Formen die äußerste Grenze der Bandkeramik bezeichnen, begegnet die Maltechnik bei ihrem Vordringen einem immer stärkeren Widerstand: in der ganzen Randzone, auf Sardinien, am Rhein und in Belgien, mit wenigen und dazu fraglichen Ausnahmen (Großgartach) auch in Mitteldeutschland und Schlesien werden die bandkeramischen Muster nurmehr eingeritzt oder eingestochen, nicht aufgemalt; später verschwindet die, immer von der Ritztechnik begleitete Gefäßmalerei auch im pontisch-danubischen Kerngebiet wieder völlig.

Auch in der Metallzeit, als die Beziehung zwischen Ornament und Träger in der alteuropäischen Kunst eine viel freiere geworden war, werden noch wiederholt fremde gemalte Muster durch die Gravierung übersetzt. Die verhältnismäßig geringe Ausstrahlung der kretisch-mykenischen Kunst während der reinen Bronzezeit gab nur seltener Veranlassung zu einer solchen Übertragung, aber doch bieten Ungarn, Serbien hier interessante Beispiele. Die reichen, geritzten und inkrustierten Spiral-, Ranken- und Rosettenmuster der neuerdings

von Reinecke der frühen ungarischen Bronzezeit zugewiesenen „panonischen“ Keramik sind ohne südliche, gemalte bzw. getriebene Vorlagen undenkbar. Eine bestimmte Gruppe ungarisch-serbischer Tonidole mit glockenförmigem, in Schachbrett gemustertem Rock und nacktem Oberkörper dürfte mit den bekannten Fayencefigürchen der kretischen Kunst zusammenhängen: die Statuetten von Knossos sind bunt bemalt, die serbisch-ungarischen tragen eine eingeritzte, weißinkrustierte Verzierung (Statuette von Klicevač). Ähnliche Erscheinungen sind seit dem Beginn der Eisenzeit bekannt. Die Villanovakultur Mittel- und Oberitaliens übersetzt die geradlinigen, aufgemalten Muster der Dipylokkunst zunächst noch in die Ritztechnik, so auf den Villanova-Ossuarien aus der letzten Stufe (Montelius V) der italischen Bronzezeit. Erst dann setzt sich die Gefäßbemalung auch in Mittel- und Norditalien durch und erobert sich, allerdings wieder vorübergehend, den gesamten hallstätter Kulturkreis bis zum Niederrhein und Schlesien. Auch jetzt verbreitet sich das fremde Muster weiter als die fremde Schmucktechnik: im Anfang des letzten vorchristlichen Jahrtausends übernimmt der germanische Norden den griechischen Mäander — abgerundet und symmetrisch gestaltet — in die Verzierung ihrer Bronzen; die Gefäßbemalung blieb dort dagegen mit sehr seltenen Ausnahmen (Hausurne von Stora Hammer, Schonen) unbekannt. — Die keltische Kunstindustrie der La Tènezeit brauchte neue südliche Anregungen um zur Gefäßbemalung zu gelangen, und auch da kann sich die uralte Erscheinung überraschend ähnlich wie in der südrussisch-donauländischen Bandkeramik wiederholen: die unter Einfluß der griechischen Vasenmalerei entstandenen aufgemalten, stilisierten Pflanzenmotive auf Tongefäßen der frühen La Tènezeit aus der Champagne lassen sich in stark geometrischer Umwandlung an den geritzten Gefäßen der Finistère und Südglands (Sommerset) verfolgen. Auch jetzt verwerfen die Germanen die Malerei; noch das Muster ihrer reich verzierten Mäanderurnen der späten La Tène- und frühen Kaiserzeit ist immer eingeritzt.

Ähnlich wie der Malerei ging es der Reliefverzierung, deren abweichende Bedeutung für die alteuropäische und orientalisch-mitteländische Kunst namentlich die Verzierung der Metallgeräte seit der Bronzezeit vor Augen führt. Man hat, zum Teil gewiß mit Recht, die auffallende Vorliebe für das gravierte bzw. eingepunzte Ornament im Norden gegenüber der frühen Entwicklung und reichen Verwendung des erhabenen Treibmusters in der kretisch-mykenischen, der altgriechischen, der venetisch-etruskischen Toreutik rein technisch zu begründen gesucht: den, selber in der Treibtechnik hergestellten Gold-, Silber- und Bronzegefäßen des Südens entspräche die in Relief getriebene Verzierung, für den charakteristisch nordischen Bronzeguß dagegen sei die Gravierung das geeignetste Schmuckverfahren gewesen. Befriedigen kann diese technische Erklärung schon deshalb nicht, weil wir nach ihr als Verzierung der nordischen, gegossenen Bronzen doch nicht in erster Linie ein graviertes, sondern das erst viel später maßgebende gegossene Ornament erwarten müssen; außerdem werden wir noch Beispielen dafür begegnen, daß das Treibmuster sich unter Umständen

sehr wohl mit der nordischen Gußtechnik vertrug. Dagegen wird das ganze Problem sofort verständlich, wenn wir es von der ornamental-künstlerischen Seite betrachten: die gravierte bzw. eingepunzte Bronzeverzierung entsprach dem rein ornamentalen Kunsttrieb der Nordvölker, weil sie die natürliche Körperfläche der Geräte nur bezeichnet, ohne dieselbe in irgendeiner Weise zu verleugnen oder zu verletzen; die getriebene Reliefverzierung, die sich so vorzüglich in der figurenreichen Zierkunst des Südens bewährte, kann nur als eine sekundäre Schmucktechnik betrachtet werden, weil sie die Bindung der Schmuckform an den Träger fast geflissentlich verneint, eben indem sie dieselbe als plastisches, körperhaftes Gebilde aus der Körperfläche „heraustreibt“.

Bezeichnenderweise sind es nun gerade die figuralen Treibmuster der südlichen Kunst, die sich auf ihrem Weg nach Norden wiederholt eine Übertragung in die flächengebundene Gravierung gefallen lassen müssen. So kennen wir aus transkaukasischen Grabhügeln der frühen Eisenzeit Gürtelbleche mit Tierfiguren, darunter mit gesenktem Kopf rennende Stiere, die einen Zusammenhang mit der mykenischen Kunst nahelegen: die Stiere der goldenen Vaphio-becher sind getrieben, die der barbarischen Bronzen (Gürtel von Chodschali) graviert. Noch charakteristischer sind die Erscheinungen in der mittel- und nordeuropäischen Kunst während der früheren Eisenzeit. Unter Anlehnung an die italische Toreutik verwendet die Hallstattkunst neben gravierten auch reichlich getriebene Muster zur Verzierung ihrer Gürtelbleche, Metallgefäße usw. Zwar dringen diese getriebenen Gold- und Bronzegefäße auch nach Norddeutschland und Skandinavien und werden dort mitsamt ihrer Verzierung nachgeahnt, aber die Entwicklung der ornamentalen Form, die jetzt, d. h. in der jüngeren nordischen Bronzezeit zu den eigenartigen, stark bewegten Wellenband- und Wirbelmotiven fortschreitet, vollzieht sich ausschließlich an der Hand des gravierten Musters. Werden dabei südliche, getriebene Motive, wie die Wasservögel mit Sonnenrad auf den weit verbreiteten italischen Bronzeeimern, verwertet, so geschieht das nur nach einer Übersetzung in die Punztechnik: so bei dem Schlangen-, Drachen- oder Schiffssornament auf den nordischen Fibelplatten, Hängebecken, Gürtelglocken, Messerklingen u. ä. — Auch die La Tène-kunst, die dann allerdings bald auch die getriebene Metallverzierung völlig beherrschte und gerne verwendete, zeigt in der frühesten Stufe Beispiele einer solchen Übersetzung fremder Treibmuster: eine oft abgebildete Schwertscheide aus Hallstatt mit Kriegeraufzug und den Gruppen zweier sich gegenüberstehender Männer, eine Tonflasche aus Matzhausen (Oberpfalz) und eine Bronze flasche aus Rodenbach (Pfalz) mit Tierstreifen sind graviert; man findet die Vorlagen in der getriebenen Reliefverzierung mittelitalischer bzw. venetischer Metallgefäße.

Müssen die hier gestreiften Erscheinungen den Eindruck erwecken, als sei die alteuropäische ornamentale Kunst mit seltener Beharrlichkeit auf dem gleichen orthodoxen Standpunkt stehen geblieben, so ändert sich das Bild ganz wesentlich, wenn wir uns von der Verarbeitung fremder Einflüsse den inneren

Entwicklungserscheinungen zuwenden. Schon in der spätneolithischen Gefäßverzierung weist manches darauf hin, daß das Grundgesetz der primitiven Ornamentik nämlich die Unantastbarkeit der materiellen Körperfläche bedenklich ins Schwanken geriet. Auf die schrittweise Entwicklung dieses späteren Stils soll hier nicht eingegangen werden, nur einige bezeichnende Beispiele mögen den neuen ornamentalen Kunstsinn erläutern. So kann in der spätneolithischen Schnurkeramik Thüringens die gesamte Wand der Tongefäße durch die eng zusammengelegten Schnureindrücke geflechtartig bedeckt werden, oder auch man erreicht das gleiche Ziel, indem man breite Streifen der Wandfläche mit einem Muster aus ineinandergreifenden, abwechselnd schraffierten Dreiecken überzieht. Werden, wie sehr häufig der Fall ist, in der also gemusterten Fläche Streifen des nackten Grundes ausgespart, so erscheinen diese als sekundäres, negatives Muster auf gerauhtem Grunde. Vielleicht noch radikaler zeigt sich der neue Formsinn in dem Rössener Stil, wenn dieser die Wandfläche der Gefäße in verschiedenartig gemusterte, punktierte, durch parallele Linien oder ein regelloses Liniengewirr gefüllte Felder aufteilt. Auch die späte nordische Megalithgräberkeramik bietet charakteristische Beispiele, wobei das Gefäß wie aus gemusterten Lappchen zusammengenäht aussieht. In all diesen Fällen, die sich durchaus nicht auf die mitteldeutsche oder norddeutsch-skandinavische Steinzeitkunst beschränken, ist zunächst zu sagen, daß es offenbar nicht mehr auf die exakte Sprache der struktiv-symbolischen, die Ränder, Kanten und Teilungslinien abtastenden Linie (Punkt-, Strichreihe) ankam, sondern auf eine Belebung der Flächen durch die unmittelbar zusammenschließenden, gemusterten oder glatten und gerauhten Felder. Werden die gerauhten Flächen mit weißer Masse ausgestrichen, so ändert sich auch die Aufgabe der Weißinkrustation völlig: statt ein lineares Muster vom Grunde abzuheben, dient sie dazu, zusammenhängende Teile der Grundfläche farbig zu beleben. Weiter aber ist zu bemerken, daß dieser spätneolithische Stil zwar immer noch nicht die Herrschaft der Fläche verletzt, daß aber diese Fläche in den genannten Fällen teppichartiger Bekleidung, der Flächeninkrustation und namentlich auch der höchst charakteristischen Umkehrung von Grund und Muster nicht mehr die materielle Körperfläche des Trägers ist, nicht mehr die nackte Oberfläche des Gegenstandes, der ornamental bezeichnet werden soll. Die Fläche wird noch nicht aufgehoben, aber der Grund, die natürliche und materielle Grundlage der ornamentalen Kunstform, wird verdrängt, entwertet oder selber zur Kunstform umgewertet.

Die neue Zeit, welche mit der Verwendung der Bronze einsetzte, brachte zunächst keine Wandlung der ornamentalen Kunstbestrebungen. Auch in der Verzierung der aus Bronze hergestellten Dolche, Flachbeile, Hammeräxte, Nadeln usw. ist nichts, was nicht schon vorgebildet gewesen wäre: die Muster sind durchweg neolithisch, geradlinig und werden in die Bronzefläche eingepunzt — es herrscht die primär-ornamentale Gravierung. Erst im Laufe der II. Stufe (Montelius) der nordischen Bronzezeit, der B-Stufe (Reinecke) der süddeutschen Bronzezeit, machen sich tief eingreifende Änderungen stilistischer und damit auch technischer Art bemerkbar, deren zielbewußte Durchführung mit der

Zeit zu einer fast gewaltsamen Verleugnung der ornamentalen Grundgesetze führen mußte.

Aus der reichen Fülle von Erscheinungen seien hier einige der wichtigsten angeführt. So kennen wir als eine charakteristische, weitverbreitete Form der frühesten Bronzezeit die sog. Scheiben- oder Rudernadeln mit breiter, flacher, in der Verlängerung der Nadel liegender Kopfplatte, deren Verzierung mehrere eingepunzte Rand- und Querstreifen aufweist. Diese frühen Gewandnadeln bilden die Vorstufe zweier Nadeltypen aus der reiferen Bronzezeit: bei dem einen wird die Kopfplatte durchbrochen, so daß außer dem Rand nur ein einfaches oder kompliziertes Kreuzmuster stehen bleibt (Radnadeln), bei dem anderen wird das gravierte Muster allmählich durch getriebene Buckeln ersetzt. Die Änderung ist beide Male von grundlegender Bedeutung: in dem einen Fall wird die ursprünglich unantastbare Körperfläche des Trägers bis auf ein Gerippe — das Muster — entfernt, im anderen handelt es sich um eine Treibverzierung in erhabenem Relief, deren sekundär ornamentalen Charakter wir in anderem Zusammenhang kennen gelernt haben. Hier ergibt sich also ein eigentümlicher Widerspruch, der sich bei einer unbefangenen Betrachtung der erhaltenen Denkmäler auch sofort bemerkbar macht: trotz der unverkennbaren und namentlich im germanischen Norden nachweisbaren Neigung, die aus dem Süden eingedrungenen figuralen Treibmuster in die flächenhafte Gravierung zu übertragen, führt die Verwirklichung neuer Stilbestrebungen diesseits der Alpen schon früher zur spontanen Entwicklung primitiver Treibmuster.

Lehrreiches Material liefert die Metallverzierung der beiden letzten Stufen (Reinecke C und D) der süddeutsch-mitteleuropäischen Bronzezeit. Die Durchbrucharbeit — Radnadeln, Hängeschmuck, Messergriffe — nimmt reichere Formen an, die getriebene Kreis- und Buckelverzierung spielt, allerdings unter der Einwirkung altitalienischer Vorlagen, in der Ausschmückung der Metallgefäße eine wichtige Rolle. Daneben begegnen neue Erscheinungen: als stilistisches Gegenstück zu der Scheibennadel der frühesten Bronzezeit stellen wir einen spätbronzezeitlichen Typus mit vasenförmigem, tief eingekerbtem Kopf und geschwellenem, gleichfalls mit tiefen Einkerbungen versehenem Nadelkörper. Solchen Nadeln entsprechen die gleichzeitigen „Ammonshorn“-Armringe, die sich von den früheren Armringen mit graviertem Muster durch die in Guß hergestellten, stark hervortretenden Rippen und vertieften, schattengefüllten Gruben unterscheiden. Schon bei den spätest-neolithischen Glockenbechern konnte das beliebte Muster der gegenständigen Dreiecksreihen mit ausgespartem Zickzackband durch Ausstechen des Grundes hergestellt werden; ebenso kannte die späte Steinzeit schon den Anfang einer Verzierung der Tongefäße mit kleineren oder größeren Buckeln. Beide Schmuckverfahren werden seit der B-Stufe (Reinecke) der mitteleuropäischen Bronzezeit ungemein bezeichnend. Besonders in Süddeutschland — Württemberg, Elsaß — ist die Verzierung des Tongeschirrs durch ein stereometrisch vertieftes, ausgestochenes oder eingedrücktes Kerbschnittmuster, das über breite Streifen die Grundfläche völlig verdrängen kann, beliebt, während die Ausstattung mit flachgewölbten,

aber auch zitzen- und hörnerartigen Buckeln sowohl in Süddeutschland wie namentlich auch in den Urnenfeldern Ostdeutschlands (Lausitzer Keramik), in Ungarn und, vielleicht zusammenhängend, in der VII. trojanischen Niederlassung äußerst charakteristisch ist. Der Fall verdient ein besonderes Interesse: in Troja waren ähnliche Buckeln als plastische Darstellung nämlich von Frauenbrüsten an den anthropomorphen Urnen seit der II. Stadt bekannt — jetzt erscheint die Form, vielleicht vom Norden her, mit einem völlig neuen, rein ornamentalen Inhalt. — Endlich sei hier neben der Kerbschnitt- und Buckelverzierung noch die Ausschmückung der Tongefäße mit plastischen, auch durch Fingereindrücke gekrauselten Tonleisten, Rillen, senkrechten oder schraubenartig um den Gefäßkörper ziehenden Kannelüren usw. erwähnt.

So verschiedenartig die hier genannten Zierverfahren sind, dürfte doch schon die flüchtige Beschreibung und würde namentlich auch die photographische Wiedergabe der betreffenden Gegenstände sofort klar machen, was ihnen allen gemein ist: in schroffem Gegensatz zum allgemein neolithischen oder zum frühestbronzezeitlichen Stil verletzen sie alle anscheinend mit Absicht die Grundfläche, die natürliche Körperfläche der verzierten Gegenstände, sei es, daß diese teilweise beseitigt, durchlöchert oder tief ausgehöhlt wird oder auch plastische Auswüchse erhält, die zu einer eingreifenden Umgestaltung der Grundform gesteigert werden können. Aber zugleich ist es deutlich, daß diese Auflehnung gegen das ornamentale Grundgesetz, gegen die begrenzenden Körperflächen des Trägers und damit gegen diesen selbst, kein Selbstzweck war, sondern nur das zielbewußt gehandhabte Mittel, um eine Wirkung zu erzielen, die dem neolithischen Zierkünstler fast völlig unbekannt war: sämtliche hier genannte Schmuckverfahren, die Durchbrucharbeit und die getriebene oder gegossene Reliefverzierung in Metall, der Kerbschnitt, die Buckelverzierung, die Kannelierung des Tongeschirrs sind darauf berechnet, rein optische Akzente zu erzeugen, sei es durch den schroffen Gegensatz zwischen den ausgesparten und den durchbrochenen, beim Tragen mit Stoff hinterlegten Teilen des Metallgrundes, sei es durch den reichen Wechsel zwischen den glänzend beleuchteten und den mit Schatten gefüllten Teilen der zu diesem Zwecke aufgewühlten und ausgehöhlten Flächen. Wir haben hier am Ende der reinen Bronzezeit (etwa 1300—1100 v. Chr.) ein offenes, entschiedenes Bekenntnis zum optisch-koloristischen, zum malerischen Stil.

Einige Beispiele aus Norddeutschland-Skandinavien mögen zeigen, daß hier, zum Teil mit anderen Mitteln, genau die gleichen Ziele verfolgt wurden. Die flächenhafte Verzierung der Bronzen ist hier während der Blütezeit des Spiralornaments in der II. Montelius-Stufe die Regel, die Brustplatten, Halskragen, Schwertgriffe usw. erhalten ihre eingepunzten Kreis- und Spiralmuster, die sich in einer anderen Technik auch nie in der gleichen Feinheit hätten entfalten können. Aber noch im Laufe des II. Montelius-Stufe setzen die gleichen, ausgesprochen malerischen Stilbestrebungen ein, wie in der mitteleuropäischen Zone. Gegenüber der prächtigen, mit gravierten Spiralen geschmückten Brustplatten aus der „klassischen“ Zeit stehen Zierscheiben vom Ende der II. Monte-

lius-Stufe mit einem reichen Durchbruchmuster, das weit über die gleichzeitigen süddeutsch-donauländischen Arbeiten hinausgeht (so aus Seeland, Hadersleben). Gegenüber den früheren Schwertgriffen mit eingeschlagenem Ornament stehen die der ausgehenden II. Montelius-Stufe mit, schon beim Guß, malerisch-plastisch gegliederten Griffflächen: der Metallgrund wird um das ausgesparte Muster gleichsam weggefressen, der charakteristische Kerbschnitt erscheint, dazu eine buckelartige Wölbung der Griffnägelsköpfe, die, wie die früheren Schwerttypen lehren, durchaus nicht praktisch begründet ist, dafür aber die Fülle der Hell-dunkelkontraste bereichert. Ein und der gleiche Schwertgriff kann da die verschiedensten Techniken aufweisen: neben dem gegossenen Relief findet sich die Durchbrucharbeit, dann auch die nur im Norden übliche Verzierung durch Einlagen aus Harzkitt — Harz mit Birkenrinde —, seltener Berstein, in dem vertieften Grund. In diesem Fall ist es nicht die Schattenwirkung, sondern der stofflich-koloristische Gegensatz zwischen der glänzenden Bronze und der dunklen, mattschimmernden Harzmasse, die gesucht wird: der Metallgrund wird nicht durchbrochen oder nur ausgehöhlt, sondern stellenweise durch eine fremde, organische Substanz ersetzt. In der III. Montelius-Stufe der nordischen Bronzezeit, die dem letzten Abschnitt der reinen Bronzezeit in Deutschland entspricht, war diese Harzinkrustation bei der Verzierung von Schwertgriffen, Knöpfen, Schmuckdosen, Votivbeilen u. a. m. außerordentlich beliebt. Dazu treten in dieser und in der vorhergehenden Stufe andere, verwandte Erscheinungen: mit Zinnstiften verzierte Holzschalen, Gold-, sogar Eiseneinlagen in Bronze sind bekannt; der Griffkörper der Bronzeschwerter wird in einzelne Scheiben, abwechselnd aus Bronze und Horn, Knochen oder Holz zerlegt. Das Bedürfnis nach optisch-farbigen Kontrasten führt wiederholt zu einer stofflichen Bereicherung, nicht selten unter weitgehender Verletzung des Trägers.

Der germanische Künstler der sog. jüngeren nordischen Bronzezeit, mit der in Mittel- und Südeuropa die frühere Eisenzeit parallel geht, sah sich vor eine eigentümliche Wahl gestellt. Gerade die entschieden malerischen, flächezerstörenden Experimente, die wir soeben kennen lernten, schlossen eine besondere Gefahr in sich: sie setzten nicht nur der stofflichen Existenz der verzierten Objekte mitunter stark zu, sondern gefährdeten auch die Entwicklung der ornamentalen Form. Die Kelten der La Tènezeit, die Germanen der nachrömischen Eisenzeit fanden Mittel und Wege, ihren Formsinn ohne Verzicht auf die optisch-malerische Wirkung des Ornaments zu entfalten — der nordische Bronzezeitkünstler stand aber vor einem Entweder-Oder. Das äußerst empfindliche Spiralmuster der II. Stufe läßt sich in der Tat nicht anders denken als in die Fläche graviert; mit der zunehmenden Vorliebe für die Schattenwirkung, die gegossene Reliefverzierung, die Harzinkrustation verschwindet die Spirale, um wieder durch untergeordnete Motive — Kreise, z. T. auch geradlinige Muster — ersetzt zu werden. Hiermit erklärt sich das auffallende Zurücktreten der allerdings nie ganz verschwindenden Inkrustations-, Kerbschnitt- und Durchbrucharbeiten während der jüngeren nordischen Bronzezeit: die stark bewegten, reich gegliederten, flüssigen Wellen- und Wirbelmuster der IV. und V. Stufen-Mon-

telius hätten sich vorläufig nicht anders als in der uralten, flächenhaften Gravierung entwickeln können. Und hier erkennen wir auch wohl den Hauptgrund für die schon erwähnte Übertragung südlicher getriebener Vogelmotive in die nordische Punztechnik: eine primitive Treibtechnik hätte, wie die Verzierung der zahlreichen getriebenen Gold- und Bronzegefäße aus der Bronze- und früheren Eisenzeit lehrt, immer nur die mechanische Wiederholung der gleichen einfachen, isolierten Motive gestattet, eine Formsprache, die dem bewegten organischen Stil dieser nordischen Kunst völlig entgegengesetzt war. So mußte sich der Künstler mit dem optischen Reiz, den schon der Gegensatz der gerauhten Bandmuster und glattpolierten Bronzeflächen bot, begnügen. Daß er aber auch durch ganz andere Mittel zu wirken verstand, erweisen die Halsringe, die sog. „Wendelringe“, der Spätzeit, die mit ihren grundlosen, schattengefüllten Furchen und blattdünnen, vorspringenden Kanten den eigentlichen Ringkörper oft gar nicht mehr erkennen lassen. Sind diese tordierten Ringe, wie G. Kossinna annimmt, in der Tat aus den in Wechselschraffierung flachverzierten Halsringen hervorgegangen, so erscheint die Form in stilistischer und technischer Hinsicht doppelt bemerkenswert.

Die mit der jüngeren nordischen Bronzezeit zeitlich zusammenfallende Hallstattkunst (ca. 1200—600 v. Chr.), der die Form wenig, die malerische Flächenbelebung alles galt, hat sich unbedenklich aller verfügbaren Techniken zur Erreichung ihrer Ziele bedient. Man liebt den Reiz der Schattenwirkung und erzielt dieselbe durch den gegossenen und getriebenen Reliefschmuck. Neben den gegossenen, mit tiefen Furchen versehenen Tonnenarmbanden, den Knotenringen, den Wendelringen usw. stehen die Gürtelbleche, Metallgefäße, Zierbleche, Beinschienen mit erhabenem, figuralem oder geometrischem Treibmuster. Eine gewisse Anerkennung der tragenden Grundfläche war bei diesen von rückwärts eingestanzten, isolierten Motiven nicht zu vermeiden; man konnte aber auch die gesamte Fläche durch eng zusammengedrückte Buckelchen malerisch-plastisch mustern und durch Aussparung eines sekundären Musters aus der nackten Fläche eine raffinierte Wirkung erzielen (Goldschalen von Zürich, Eberswalde). Die Durchbruchtechnik wird geübt und schließt sich zum Teil, wie in den reich verzierten Gürteln der späteren süddeutschen Hallstattzeit und Zierscheiben der Westschweiz, Ostfrankreichs, an italische Arbeiten an. Daneben blüht die farbige Inkrustation: frühhallstättische Tongefäße mit Zinnlamellen, bronzene Schwertgriffe oder Armringe mit Eiseneinlagen, Elfenbeinknäufe der langen Hallstattschwerter mit Bernsteininkrustation, rote Koralleneinlagen der Späthallstattzeit. Eine Musterkarte aller möglichen Schmuckverfahren bietet die buntverzierte Keramik der süddeutschen Hallstattzeit: die Gefäßflächen werden in Felder aufgeteilt, die jedes für sich ihr eigenes Füllmuster erhalten oder auch glattpolierten, grafitierten Streifen der Wandfläche gegenübergestellt werden; dazu tritt der vorübergehend verschwundene Kerbschnitt, die Weißinkrustation, endlich die aus dem Süden übernommene aber durchaus zu diesem Stil passende polychrome Bemalung.

Es bleibt, über zwei Perioden der ornamentalen Kunstentwicklung zu

berichten, die beide einer künstlerischen Kultur angehören, welche M. Hoernes, wohl mit zu starker Betonung ihrer Sonderart, als die Kunst des „Herren-“ oder „Kriegertums“ der des „Bauerntums“ in der Stein- und Bronzezeit gegenübergestellt hat. Bei der Charakterisierung dieser „Kriegerkunst“, welche nichts anderes ist als die letzte Entwicklungsstufe, die die alteuropäische dekorative Kunst erreichte, hebt Hoernes die Vorliebe für stofflichen Reichtum und Prachtentfaltung, für Glanz und Farbe hervor. Wir möchten auch diese letzte Stufe der ornamentalen Kunst mehr im Lichte einer durchgehenden Entwicklung betrachten und sagen: in dieser Vorliebe für bunte Pracht und glänzenden Schein äußert sich nur die, zumindest seit der Bronzezeit nachweisbare, immer stärker tätige Tendenz, nicht eigentlich nach dem Schein, sondern nach dem Scheinenden, d. h. nach ungreifbaren, rein optischen Akzenten, ein Bestreben, das nun naturgemäß zu der Wahl glänzender und stark farbiger Substanzen — Gold, Koralle, Email, buntes Glas —, zu der kombinierten Verwendung mehrerer Stoffe und zu einer Ausstattung der Geräte und des Schmuckes mit plastischen Auswüchsen führte, die geeignet waren, das Licht in unendlich vielen Abstufungen spielen zu lassen. Grundlegende technische Neuerungen sind nach der Hallstattzeit kaum mehr zu erwarten, in mancher Hinsicht bedeutet die keltische La Tènekunst nur eine Steigerung und bewußtere Ausnützung älterer Errungenschaften. Dagegen ist ein grundsätzlicher Unterschied zu verzeichnen: während die jüngere nordische Bronzezeit die bereits bekannten und geübten malerischen, flächenzerstörenden Techniken zugunsten einer hochspezialisierten ornamentalen Formsprache zurückstellen mußte, die Hallstattkunst dagegen einen typisch malerischen Stil pflegte, ohne eine selbständige, neue Ornamentik zu schaffen, gelingt es den Kelten der späteren Eisenzeit beide Tugenden zu vereinigen. Besonders die reife La Tènekunst hat es verstanden, das aus griechischen Quellen schöpfende aber durchaus selbständig und unklassisch verarbeitete Blattornament mit seinen flächenbedeckenden, reziprok ineinandergeschobenen, geschweiften Motiven sowohl in der Gravierung als auch im gegossenen und getriebenen oder gepreßten Relief, der Durchbruchtechnik, zuletzt auch im bunten Email herzustellen. Das Eisen widersetzte sich einer reicheren Ausschmückung, aber man konnte den eisernen Helm mit getriebenem Bronzeblech bekleiden, konnte die bronzene Schwertscheide in bewegtem Muster durchbrechen, so daß das Eisen der darunter befindlichen Klinge zur koloristischer Wirkung herangezogen wurde. Die Wandfläche der Gefäße durfte nicht durchlöchert werden, aber man konnte das ganze Gefäß in einem reich durchbrochenen Goldblech einfassen (Goldblechbelag von Schwarzenbach, Rheinland). Die rote Koralle gestattete nur eine tropfenartige Verzierung der Fibeln, Helme, Schwertscheiden u. dgl.: man ersetzte sie durch Schmelzeinlagen, die gestatteten, die gesamte Metallfläche, bisweilen unter Aussparung eines sekundären Musters, durch das mehrfarbige Email zu bedecken (spätbritische Schmuckarbeiten). Bei den gegossenen Hals- und Armringen mit ihrem Reliefschmuck, den Torques mit scheinbar regellos verteilten Protuberanzen, den „Nußarmringen“ mit übermäßig großen, oft noch mit Warzen und plastischen Wirbelmotiven geschmückten

Halbkugeln, scheint alles darauf gerichtet, die mit jeder Bewegung wechselnden Lichtkontraste zu vermehren und zu verschärfen.

Die provinzialrömische Kunstindustrie, die sich in stilistischer Hinsicht so überraschend den hier erörterten Kunstbestrebungen anschließt und auch selber zweifellos aus der spätkeltischen Kunst geschöpft hat, übertrug bzw. hinterließ den nordischen Barbaren eine Fülle technischer Anregungen. Hiermit setzt diese Hochflut malerischer, sekundär ornamentaler Schmuckverfahren ein, die der germanischen Zierkunst seit dem 5. nachchr. Jahrhundert das Gepräge erteilen: neben der Durchbrucharbeit und dem vertieften, oft kerbschnittartig behandelten, gegossenen Ornament, dem Kerbschnitt in Ton und Holz, finden wir das aufgelötete Goldfiligran, die Silbertauschierung oder -platierung des Eisens, Nielloeinlagen in Silber, dann namentlich die Ausschmückung mit Granaten, Almandinen, Glasflüssen, die sich zu einem, den Metallgrund gänzlich verdeckenden aber durch die einfassenden Goldstegen gemusterten Kleid zusammenschließen können. Bemerkenswert ist, daß sich bei der Anwendung dieser Techniken auch jetzt ein Konflikt zwischen Form und Farbe offenbart, der in dem Gegensatz zwischen der nord- und südgermanischen Kunst seinen Ausdruck findet. Es herrscht hier ein ähnlicher Unterschied, wie wir ihn in der früheren Eisenzeit zwischen der Hallstattkunst und der eigentümlichen Wellenbandornamentik der jüngeren nordischen Bronzezeit feststellten: bei den Südgermanen des 6., 7. Jahrhunderts kann von einer zielbewußten Aus- und Fortbildung der ornamentalen Form kaum gesprochen werden, dagegen entwickelt sich jetzt im Norden in ganz selbständigen Bahnen das Tierornament, das uns, nach den pflanzlich gearteten Formen der La Tènekunst, die höchste Steigerung der alteuropäischen, ornamentalen Form vor Augen führt. Bei der gewissenhaften Durchbildung dieser neuen, bedeutsamen Formsprache konnten die Nordgermanen sich nicht wahllos der erwähnten, nicht nur flächenzerstörenden, sondern auch formzerstörenden Schmucktechniken bedienen. Zwar kannte auch der nordische Künstler neben dem vertieft gegossenen und dem durchbrochenen Muster den Filigran- und farbigen Steinschmuck, aber sobald er die reine Form zum Ausdruck wählt, bevorzugt er entschieden die Gußtechnik, die ihm gestattete, trotz der malerischen Auflösung der Fläche in vertieften, schattengefüllten und vorspringenden, glänzend beleuchteten Teilen, doch die leidenschaftlich bewegten Formen des Tierornaments voll zur Geltung zu bringen, ja durch die entstandenen Helldunkelkontraste ganz wesentlich zu steigern. Die reinsten und bedeutsamsten Muster besonders der späten nordischen Tierornamentik sind in der Gußtechnik hergestellt und diese veranschaulicht auch am klarsten die dreidimensionale Verflechtung der Tierleiber, dieses letzte und eigenartigste Mittel, jede Erinnerung an die natürliche, materielle Körperfläche der verzierten Gegenstände zu tilgen.

Fassen wir diese Beobachtungen in einigen Sätzen zusammen, so ist folgendes zu bemerken. Von Haus aus ist das alteuropäische Ornament auf Grund seines rein dekorativen Charakters restlos an seinen Träger gebunden, es erfüllt seine schmückende Tätigkeit, indem es die vorhandenen, dem praktischen

Zweck dienlichen Formen abtastet und unterstreicht durch einzelne eingeritzte Linien, die sich nun als das Muster scharf und eindeutig vom Grund, der unbezeichneten Körperfläche des Geräts, abheben. In der Entwicklung dieser Kunst lassen sich zwei Momente unterscheiden: die Form des Ornaments löst sich aus ihrer tektonischen Gebundenheit, indem sie sich mehr und mehr mit eigenen Kräften, eigenem Leben erfüllt, immer freier die Form der von ihr geschmückten Gegenstände nach eigenem Ermessen umspielt. Gleichzeitig mit dieser formalen Befreiung und zunehmenden Beseelung des Ornaments, auf die ich an anderer Stelle ausführlich hingewiesen habe, vollzieht sich aber eine zweite Entwicklung, auf die wir im vorstehenden besonders das Augenmerk richteten: es ist der, nicht so sehr gegen die formal-tektonische Herrschaft des Trägers als vielmehr gegen dessen natürlich materielle, greifbar gegenständliche Beschaffenheit gerichtete Kampf, der sich in dieser reichen Auswahl sekundärer Schmuckverfahren äußert, welche sämtlich zum Ziel haben, die stoffliche, abtastbare Körperfläche der Geräte zu zerstören und durch einen möglichst reichen Wechsel unstofflicher und ungreifbarer optisch-koloristischer Werte zu ersetzen. Beiden Entwicklungserscheinungen gemeinsam ist, daß sie sich, jede in ihrer Art, als die Befreiung der geistigen Kunstform von einem natürlichen Substrat, dem für den praktischen Zweck geschaffenen Gerät, verstehen lassen und damit wahrscheinlich als ein zuverlässiges Merkmal für die geistige Erhebung des Alteuropäers aus der Sphäre seines rein natürlichen, zweckgebundenen Daseins. Während aber die Wandlung der ornamentalen Form von dem streng tektonischen Muster der Neolithik bis zum germanischen Tierornament sich nicht ohne weiteres mit den Entwicklungserscheinungen in den historischen Kunstepochen vergleichen läßt, bieten diese bekanntlich gut vergleichbare Parallelen zu der hier in großen Zügen geschilderten Ablösung eines früheren, flächenhaften und zeichnerischen Stils durch eine spätere, flächenverneinende, dafür aber auf eine spezifisch malerische Wirkung eingestellte Kunstsprache. Angesichts der eigentümlichen, hier erörterten Bedeutung des bezeichneten Stilwechsels im Rahmen der alteuropäischen ornamentalen Kunst scheint dann aber die Erwartung berechtigt, daß von hier aus auch die späteren, verwandten Entwicklungserscheinungen einer schärferen Deutung unterzogen werden können.

LES OEUVRES D'ART PALÉOLITHIQUES DE LA VALLÉE DE LA SAVE A LESPUGUE (HAUTE-GARONNE)

Par le COMTE DE ST. PÉRIER-Morigny par Etampes

Avec 12 figures sur les planches 1—4

On sait que les gisements les plus importants du paléolithique supérieur en France occupent deux régions: le Périgord et les Pyrénées. L'abondance des grottes dans ces pays de roches calcaires explique cette distribution, bien plus qu'une localisation en ces points d'une civilisation déterminée. Nous voyons, en effet, au fur et à mesure que se poursuivent les recherches, l'aire de distribution des gisements du quaternaire supérieur s'étendre au-delà des limites de ces provinces. Le Lot nous a révélé récemment des foyers et des œuvres d'art qui le rattachent aux Pyrénées et le bassin sous-pyrénéen voit également s'étendre les traces de la belle civilisation quaternaire dont Piette a recueilli tant d'œuvres d'art au pied de la grande chaîne des Pyrénées.

L'art quaternaire procédait-il d'une inspiration unique? Existait-il, au contraire, des centres de diffusion, véritables écoles, dont l'influence, se faisant sentir au loin, permettrait de reconnaître l'origine de tels objets d'art découverts loin de leur centre d'inspiration? Sans doute, il n'est pas temps encore, dans l'état de nos connaissances, de donner à ces questions complexes une réponse définitive. Nous examinerons seulement, à la fin de cet article, ce que nos recherches nous permettent d'en penser.

Il nous faut d'abord exposer ce que nos fouilles dans la région sous-pyrénéenne nous ont appris sur l'art quaternaire de ce pays.

C'est à Lespugue, dans l'arrondissement de St. Gaudens (Haute-Garonne), que nous poursuivons depuis plusieurs années l'exploration de gisements quaternaires. Au pied du plateau de Lannemezan, dans une plaine mamelonnée de mollasses miocènes, émerge un massif crétacé d'âge danien qui représente la terminaison de la ride de soulèvement des Petites-Pyrénées. A Lespugue, ce danien est constitué par un calcaire dit lithographique, très dur et à grain fin, qui forme un massif d'environ trois kilomètres de longueur sur une largeur de deux kilomètres. C'est ce massif que traverse, dans sa longueur, la Save, petit affluent de la Garonne, qui a creusé dans la roche une gorge étroite et pittoresque. Dans les parois de ce ravin rocheux s'ouvrent plusieurs grottes assez petites, formant parfois même de simples abris, mais qui, pour la plupart, ont servi de refuge à l'Homme quaternaire.

Les grottes de Lespugue que j'ai fouillées jusqu'ici appartiennent à l'aurignacien, au solutréen et au magdalénien; je laisserai de côté l'étude de leur faune (qui m'a montré cependant quelques espèces nouvelles pour la région) et de leur outillage, pour n'envisager ici que les œuvres d'art qu'elles renfermaient et que je décrirai d'après l'ordre successif de leur découverte.

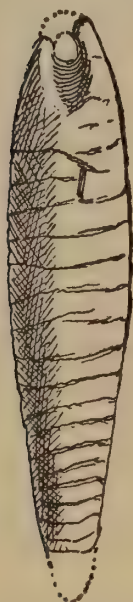
I. Grotte des Bœufs.

La petite grotte des Bœufs, que j'ai fouillée en 1912, s'ouvre à une dizaine de mètres au-dessus de la Save dans le versant Nord du ravin. Elle ne con-

tenait qu'un seul niveau archéologique reposant sur un tuf calcaire, produit d'altération de la roche danienne.

Ce niveau correspond à une phase ancienne du magdalénien, avec sagaies, à simple biseau en grande majorité, propulseurs (une base perforée), aiguilles, mais sans harpons.

J'ai recueilli dans cette grotte une pendeloque en ivoire (fig. 1) cylindro-conique, d'une longueur de 70 millimètres, dont la surface est ornée de traits circulaires et parallèles et dont une des extrémités est perforée. Il est possible



que ce petit objet soit l'imitation d'une coquille marine (*Turritella* ou *Cerithium*), car j'ai recueilli une coquille de *Turritella* dans le gisement. Les coquilles marines perforées, qui sont fréquentes dans les gisements quaternaires, ont été parfois imitées par les artistes de l'âge du Renne, comme les dents d'animaux. On connaît notamment des imitations de *Cyprea* en ivoire, à la Chaise (Charente), à Pair-non-Pair (Gironde) et à Solutré (Saône-et-Loire).

Un fragment de côte porte une gravure (fig. 2), où l'on reconnaît deux folioles parallèles qui se détachent de l'axe principal d'une feuille pennée. Il semble bien qu'il s'agisse de la figuration d'une feuille composée, comme celle de certaines Légumineuses (*Lathyrus*). Ces dessins de végétaux sont peu fréquents dans l'art quaternaire; cepen-

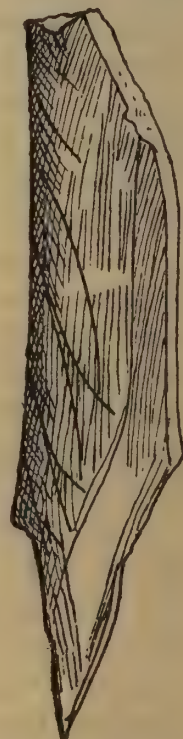


Fig. 1. Pendeloque en ivoire art réaliste, notamment celui qui orne le bâton en bois de Renne du Veyrier (Suisse).

Boeufs (grand. natur).

L'objet d'art le plus intéressant de cette petite grotte est une gravure à contours découpés, en os, qui représente un Poisson (fig. 3). Elle mesure 44 millimètres de longueur sur 16 millimètres de largeur dans son plus grand diamètre; soigneusement polie sur ses deux faces, elle est d'un brun rougeâtre qui contraste avec la coloration blanche des autres fragments osseux de la grotte, qui sont très fossilisés et parfois enrobés dans une croûte calcaire provenant de suintements d'eau de la voûte. Beaucoup de gravures à contours découpés présentent une coloration semblable, qui est, à mon avis, la trace de la peinture à l'ocre dont elles devaient être revêtues. J'ai reconnu, d'ailleurs, dans une des parties en creux de la gravure, la présence de traces rougeâtres que j'attribue à un oxyde de fer ocreux.

Fig. 2. Gravure sur os de la grotte des Boeufs (double de la grand. natur).

La gravure représente un Poisson à corps ovalaire, à tête petite, portant une nageoire pectorale, peu développée, sur chaque face. Les deux yeux sont figurés côte à côte sur la même face, derrière la bouche, marquée d'un trait. Les ouïes sont indiquées par une ligne circulaire et, sur chaque face, un axe

horizontal s'étend de l'ouïe à l'origine de la nageoire caudale, qui est petite et en palette. De cet axe, se détachent obliquement onze traits parallèles sur une face de l'objet et dix sur l'autre. Je pense que cet axe, avec les rayons qui l'accompagnent, figurent la colonne vertébrale du Poisson, avec les côtes et les apophyses épineuses des vertèbres, vues par transparence, car aucun détail de pigmentation des Poissons n'affecte cette disposition. On sait, d'ailleurs, que les organes internes des Poissons ont été parfois figurés par les artistes quaternaires, comme s'ils les voyaient à travers les téguments. Il en est ainsi à Gorge d'Enfer (Dordogne) sur une gravure pariétale, à Lortet sur une gravure à contours découpés (Collection Piette), etc.

Quant à l'espèce de Poisson que représente notre gravure, il n'est pas douteux qu'il s'agisse d'un Poisson marin du groupe des Pleuronectes. La forme générale du corps, la présence des petites nageoires pectorales insérées très près des ouïes, enfin surtout la présence des deux yeux sur la même face ne permettent pas une autre détermination. Poussant plus loin l'analyse, je crois que c'est au genre *Solea* qu'il convient de la rapporter, bien que les yeux de *Solea* soient habituellement situés sur le côté droit, alors qu'ils sont figurés sur le côté gauche dans notre gravure. Ce détail a pu échapper à un artiste quaternaire, car il n'a guère d'importance que pour un zoologiste habitué à la détermination des Poissons. Il faut remarquer, en effet, que les représentations animales des âges paléolithiques, en dépit de leur réalisme, montrent souvent des lacunes ou même des inexactitudes.

Les figurations de Pleuronectes sont rares dans l'art quaternaire. On peut citer comme se rapportant probablement à ce groupe une peinture pariétale de la caverne de la Pileta (Espagne) et une gravure, sur une canine d'*Ursus spelaeus*, de Sordes (Landes), mais aucune gravure à contours découpés de ces Poissons marins n'était connue encore avant celle de Lespugue et aucune autre figuration quaternaire de Pleuronecte ne montre les deux yeux représentés sur la même face, caractère que les Pleuronectes sont les seuls Poissons à posséder.

Cette œuvre d'art nous montre donc un souci de représentation réaliste très remarquable. Elle indique également qu'à l'époque magdalénienne, les tribus qui s'abritaient dans les grottes de Lespugue exécutaient parfois de longs voyages ou recevaient des objets venus de contrées étrangères, car Lespugue est situé à peu près à égale distance de l'Océan Atlantique et de la Méditerranée, à environ 200 kilomètres de ces deux mers.

II. Grotte des Harpons.

Cette grotte ne montrait, au début de mes fouilles, qu'une cavité de quelques mètres seulement de longueur. Son exploration a révélé qu'il s'agissait en réalité du cul-de-sac terminal d'une grotte beaucoup plus vaste, dont les foyers archéologiques s'étagaient en quatre niveaux: trois magdaléniens et un solutréen. Ce dernier contenait des pointes à cran, à base concave, dont

le type ne peut être rapproché que des pointes de Brassempouy (Landes) et de la province cantabrique en Espagne.

Les niveaux magdaléniens contenaient des œuvres d'art.

Le niveau supérieur, qui correspond à un magdalénien avec harpons, ceux-ci à un seul rang de barbelures à la base du niveau et à deux rangs de barbelures au sommet, renfermait une belle gravure, sur un fragment d'une diaphyse d'un os volumineux. C'est une série de profils de Chevaux superposés (fig. 4): quatre têtes sont reconnaissables du côté droit et deux oreilles, au-dessus des têtes, montrent que l'esquisse a été poursuivie jusqu'au bord supérieur du fragment. Du côté gauche, une croupe fait suite à un corps, dont la tête est enchevêtrée avec les autres têtes du côté droit, et une tête semble se rattacher à un corps dont le contour est interrompu, mais dont le membre postérieur est très visible à droite de la figure. On reconnaît à ces Chevaux les caractères du Cheval quaternaire: ensellure, ventre bombé, encolure ronde, tête massive, membres puissants et courts. Il semble qu'il s'agisse d'une série de projets pour un dessin plus complet, esquisses rapides, gravées d'un trait sûr et sans reprises, pour fixer une attitude ou un détail du sujet observé. Ainsi procèdent les artistes contemporains pour saisir, en un croquis sommaire, quelques unes des attitudes familières de leur modèle, avant d'exécuter de lui un dessin plus poussé. Un certain nombre de croquis sur galets, où un détail d'un animal est répété plusieurs fois, paraît se rattacher à une méthode analogue: ils ont été découverts récemment, à la grotte Murat, près de Rocamadour (Lot). La gravure de Lespugue semble donc indiquer un des procédés des artistes quaternaires pour exécuter leurs œuvres d'art.

Une petite pièce osseuse, dont la partie supérieure montre des rainures et qui a pu constituer une pendeloque, porte plusieurs gravures. L'une d'elles représente une tête de face, assez schématique, mais que son large front, ses oreilles rondes et courtes permettent d'attribuer à un Ours (fig. 5). Elle est accompagnée de chaque côté de deux signes fourchus, symbole certain de flèches ou de traits. Au-dessus, un dessin peu net paraît représenter un Poisson. Sur l'autre face de l'objet, un Cheval montre une tête volumineuse, penchée en avant, dans l'attitude familière à ces animaux au repos. Le corps est peu distinct, aminci comme si l'artiste, manquant de la place nécessaire à la représentation totale de l'animal, s'était contenté de figurer ses contours essentiels. Contre le front du Cheval, en sens inverse, on voit une tête de profil dont le front est bombé, le mufle renflé et qui porte une longue corne marquée de petits traits parallèles. Cette tête se rapporte, à mon avis, à une Antilope Saïga dont on reconnaît le profil si particulier et la longue corne annelée.

Il est possible que ce petit objet, porté en pendeloque, ait eu une destination magique, car les traits qui accompagnent la tête d'Ours peuvent être rapprochés des signes semblables qui ornent les canines d'Ours gravées de Sordes et le Félin sculpté d'Isturitz. Les découvertes récentes de Montespan et de Cabrerets, plus éloquentes encore que les peintures de Niaux et de tant d'autres grottes, nous portent à penser que l'envoûtement des animaux a joué aux temps

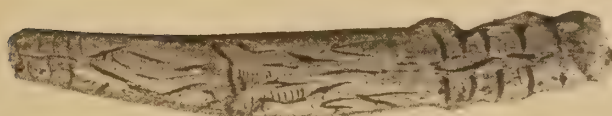


Fig. 5. Gravure sur os. Grotte des Harpons. (Grand. natur.)

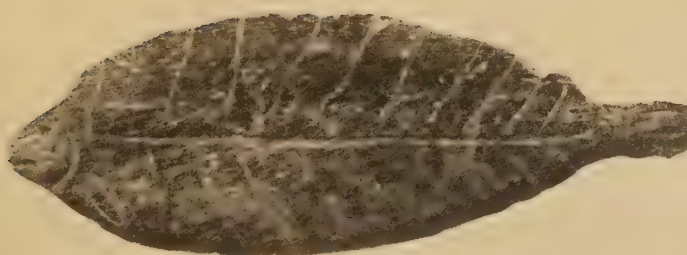


Fig. 3. Gravure à contours découpés. Grotte des Boeufs.
(Double de la grand. natur.)

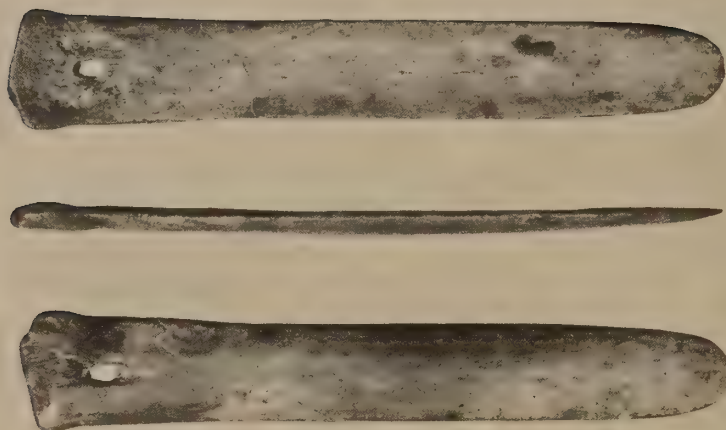


Fig. 11. Spatule de la Grotte des Rideaux. ($\frac{1}{2}$ grand. natur.)



Fig. 12. Gravure de la Grotte des Rideaux. (Grand. natur.)

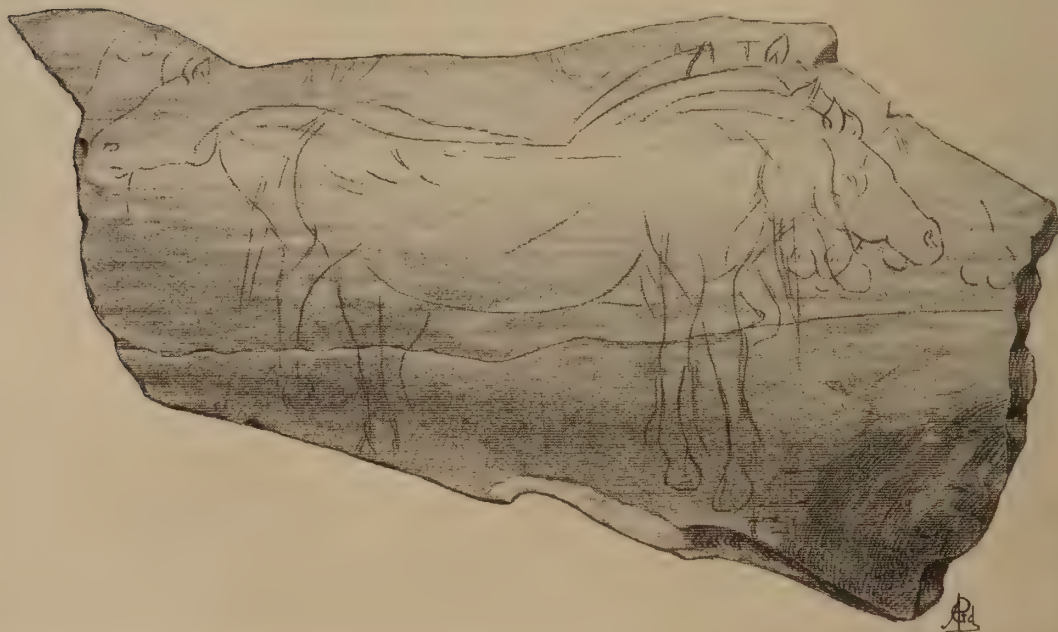


Fig. 4. Gravure sur os. Grotte des Harpons. (Agrandie d'un tiers.)



Fig. 6. Gravure sur os. Grotte des Harpons. (Double de la grand. natur.)

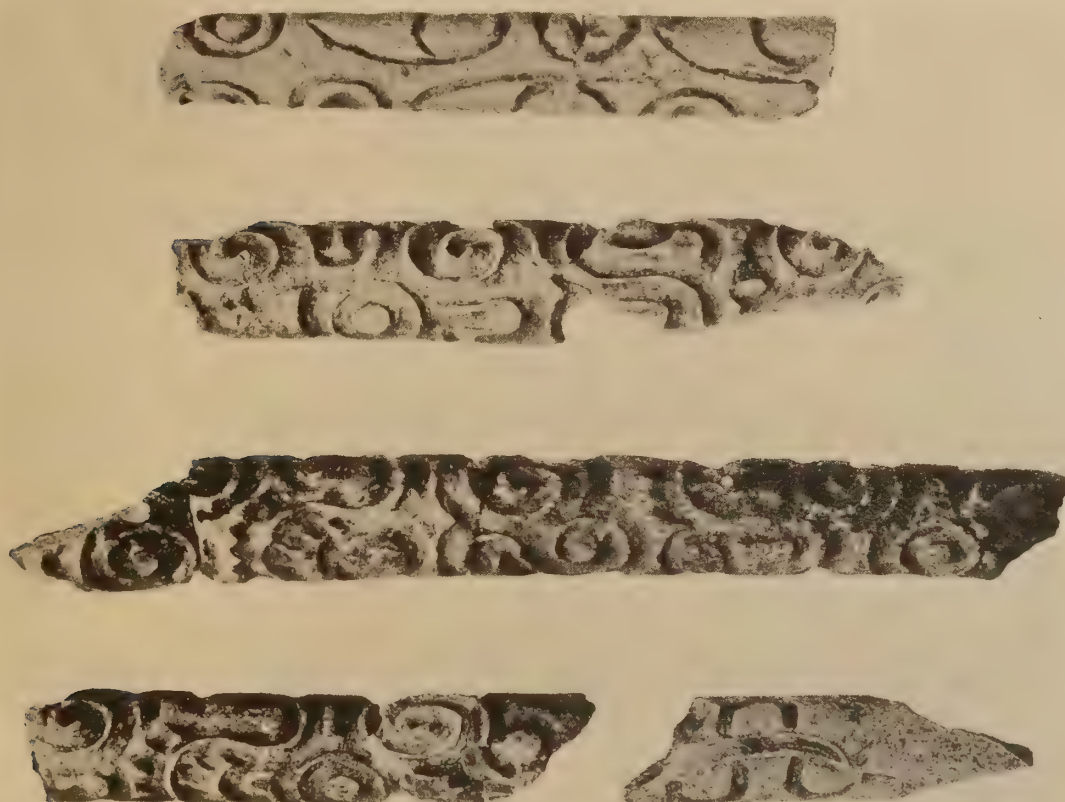


Fig. 7. Sculptures de la Grotte des Harpons. (Grand. natur.)

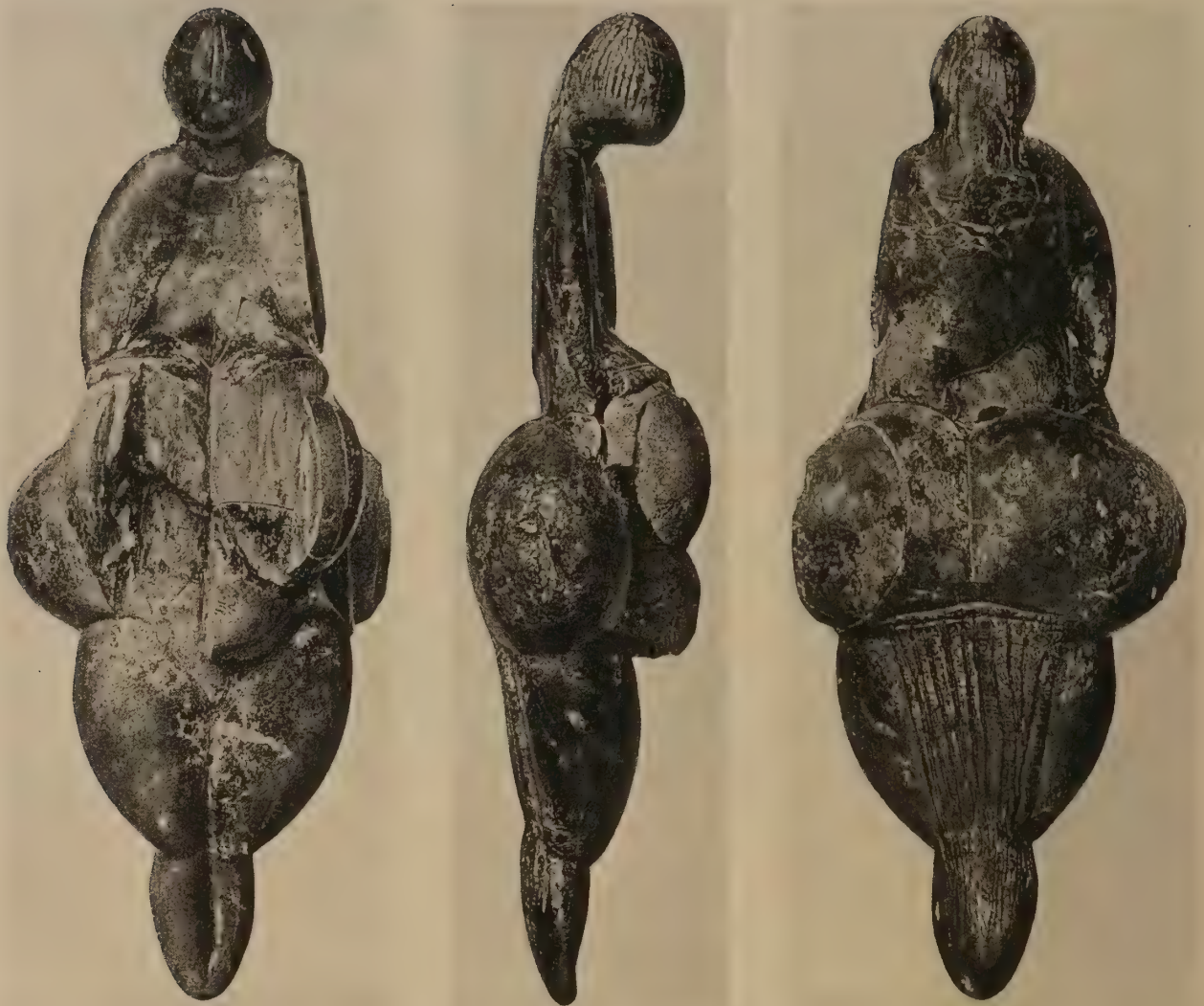


Fig. 9. Statuette de la Grotte des Rideaux. (Grand. natur.)



Fig. 10. Statuette de la Grotte des Rideaux. Restitution de M. le Professeur Boule. ($\frac{1}{2}$ grand. natur.)

quaternaires un rôle très important dans les croyances religieuses ou magiques des populations primitives.

Le second niveau magdalénien de la grotte des Harpons ne comptait plus de harpons; cependant, il renfermait encore une gravure sur un fragment de côte soigneusement poli (fig. 6). Cette gravure représente un Cheval vu de profil dont la crinière est hérissée. Les formes sont massives, mais le membre antérieur, seul représenté, est trop grêle pour le corps. Au-dessous de ce Cheval, on voit le profil d'un autre Cheval plus petit, à crinière également hérissée, mais dont le front est moins bombé que celui du grand Cheval. L'autre face de l'os montre deux profils de Chevaux, à crinière semblablement marquée par de petits traits parallèles, mais dont la tête seule et l'encolure sont figurées. La première gravure doit représenter une jument et son poulain, dans l'attitude du repos. Le front moins bombé du jeune animal est un caractère bien observé et l'on peut rapprocher cette gravure de la figure de Bovidés du Mas d'Azil „La vache et le veau“ où les deux animaux présentent la même disposition. Le trait est moins sûr que dans les esquisses de Chevaux du niveau supérieur, le membre antérieur du grand Cheval manque manifestement de puissance: il s'agit d'une œuvre d'un caractère plus fruste et d'un dessin moins vigoureux.

A côté de ces gravures, notre second niveau renfermait de remarquables sculptures sur des baguettes demi-rondes en bois de Renne (fig. 7). Ce sont, creusés profondément dans le bois, des dessins géométriques en spirales, en cercles concentriques et en oves. Le sûreté d'exécution de ces motifs, qui alternent le long des objets, séparés parfois par d'élégants festons, fait penser à des tatouages des Iles Marquises où le motif de la spirale est employé avec un art très comparable. On sait que Piette a recueilli à Lourdes et à Arudy, non loin de Lespugue, des fragments tout à fait analogues et M. Passemard a découvert à Isturitz (Basses-Pyrénées) des baguettes également si voisines de celles de Lespugue que l'on peut se demander si ce n'est pas le même artiste ou du moins un artiste de la même tribu qui a sculpté la décoration des baguettes de ces quatre stations pyrénéennes.

Quelle était la raison d'être de ces œuvres? S'agissait-il d'une décoration inspirée seulement par un désir de beauté, d'art pour l'art? Avaient-elles un but utilitaire ou symbolique et leurs dessins dérivait-ils, comme l'a pensé M. l'Abbé Breuil, d'une stylisation d'une forme animale? Je ferai d'abord observer que ces baguettes demi-rondes auraient été peu utiles comme traits, car les sculptures, qui entament profondément leur épaisseur, les rendaient fragiles. J'avais admis autrefois l'hypothèse de décorations faites uniquement dans une intention artistique; aujourd'hui, de nouvelles comparaisons ethnographiques me donnent plutôt à penser qu'ici, comme en maint autre cas, „le beau s'est greffé sur l'utile“ et que l'ornement fut d'abord un moyen d'action. C'est ainsi que je rapprocherai ces baguettes de certains bâtons-messages des Australiens actuels, ce qui expliquerait leur présence dans plusieurs grottes de la même région. Si tel était leur usage, le sens de leur décoration nous sera toujours inconnu. On sait que le bâton-message actuel exprime la confirmation

d'une mission confiée à un messenger et que les signes des bâtons ne constituent pas un langage universel dans une tribu, mais seulement un moyen convenu d'annoncer une nouvelle à un individu déterminé.

Le troisième niveau de la grotte des Harpons ne contenait plus que des œuvres d'art très frustes. Avec des sagaies courtes et massives, caractéristiques des vieux niveaux magdaléniens des Pyrénées, j'ai recueilli seulement une



Fig. 8. Gravures de la grotte des Harpons (grand, natur.).

gravure où l'on peut reconnaître le symbole de la flèche et une schématisation très imparfaite d'un quadrupède (fig. 8).

Enfin, le niveau solutréen, remarquable par les pointes en silex à base concave et l'élégance de ses longues sagaies en os, à biseau unilatéral, ne contenait aucune gravure et aucune sculpture.

III. Grotte des Rideaux.

Cette grotte, plus vaste que les autres, s'ouvre à une soixantaine de mètres au-dessus de la Save dans une paroi rocheuse presque verticale. Son accès dut toujours être difficile, mais il est probable qu'à l'époque quaternaire on y pouvait parvenir en gravissant la pente depuis la rivière. Mais au moyen-âge, cette situation de la grotte dominant le ravin a été utilisée par les habitants du château fort de Lespugue, dont les ruines sont situées au-dessus: ils ont barré le seuil de l'ouverture par un mur et déblayé la pente qui devait descendre en rampe accessible jusqu'à la Save. Ainsi la grotte se trouvait transformée en poste fortifié. Ces travaux n'allèrent pas sans amener quelque bouleversement dans le sol primitif de la station. Aussi la partie antérieure du gisement me montra-t-elle, au début de mes fouilles, des objets du moyen âge voisinant avec des dents d'*Ursus spelaeus* et des silex paléolithiques.

Mais en poursuivant les travaux, je trouvai un niveau archéologique quaternaire en place, en arrière de la région remaniée. Ce niveau se place à l'aurignacien tout à fait supérieur, avec des tendances déjà solutréennes et des ébauches de pointes où la retouche solutréenne se fait sentir. Il en est de même des pointes de sagaies en os d'un type que l'on retrouve dans les niveaux solutréens d'Isturitz et présolutréens de Laugerie-Haute.

C'est dans ce niveau que j'ai découvert en 1922 l'œuvre d'art la plus intéressante des grottes de Lespugue.

Il s'agit d'une statuette féminine, sculptée en ronde-bosse dans un fragment de défense de Mammouth. Elle a subi quelque détérioration sur sa face antérieure, mais il est possible de la restituer en comblant les vides grâce aux amorces des fragments disparus et d'avoir ainsi une idée exacte de l'œuvre originale (fig. 9 et 10).

La statuette mesure 147 millimètres de hauteur sur une largeur de 60 millimètres et une épaisseur maximum de 16 millimètres. Aucune des statuettes paléolithiques en ivoire découvertes jusqu'ici ne présente d'aussi grandes dimensions. L'ensemble de cette sculpture est d'une parfaite harmonie et d'une remarquable symétrie. Elle s'inscrit, en effet, dans un losange régulier, presque équilatéral.

La tête est petite, d'un ovale allongé: les traits du visage ne sont pas représentés, mais des lignes qui descendent, en avant jusqu'au quart inférieur du visage et en arrière jusqu'aux omoplates, figurent les cheveux comme si, rabattus en avant, ils cachaient les détails de la face. Le cou est mince et élégant; il se rattache à des épaules tombantes et peu musclées. Le thorax est maigre, concave en avant et porte des seins énormes, pédiculés, attachés très bas et descendant jusqu'au ventre, qui est petit et bombé. La région pubienne a disparu par suite de la fragmentation de l'objet et nous ne pouvons savoir si les organes génitaux étaient représentés. Les cuisses présentent, en avant, une saillie très prononcée et se continuent par des jambes fort courtes, à peine traitées par l'artiste, qui n'a figuré les pieds que sous la forme d'une très légère saillie antérieure. Il est vrai que la forme effilée de l'extrémité d'une défense a pu lui imposer cet amincissement progressif de la sculpture. On remarque, en avant, l'attitude des avant-bras qui, fléchis à angle droit sur les bras, reposent symétriquement sur les seins et qui se terminent par des mains aux doigts à peine indiqués. En arrière, on voit que le dos est voûté et sans reliefs; la ligne concave de la base du thorax est représentée, ce qui a permis à l'artiste de détacher les bras du tronc, détail d'une exécution fort difficile et d'un réalisme que n'ont pas souvent atteint les sculpteurs des époques archaïques de l'Orient classique. Les fesses sont considérablement développées dans le sens latéral; rejetées de chaque côté de la ligne médiane, elles découvrent le sillon interfessier où deux petites éminences triangulaires juxtaposées peuvent figurer l'anus ou plutôt, à mon sens, une fistule coccygienne. La face postérieure des cuisses est moins saillante que la face antérieure et la saillie des gastrocnémiens est dissimulée, à la face postérieure des jambes, par un singulier vêtement qui s'attache sous la saillie fessière et qui descend jusqu'à la région calcanéenne. Ce vêtement, sorte de pagne, paraît constitué par une série de tresses parallèles, qui se terminent chacune par une frange non tressée et dont l'ensemble est attaché sous les fesses à un cordon, qui n'entoure pas les parties latérale et antérieure de la statuette.

Cette singulière figure doit être rapprochée des statuettes de même style

que l'on connaissait déjà à Brassempouy (Landes), à Grimaldi (Italie), à Willendorf (Autriche) et à une œuvre semblable, découverte en 1922 en Russie, près de Moscou, encore inédite.

Les bas-reliefs de Laussel (Dordogne) nous montrent, par un procédé technique différent, des figurations féminines absolument comparables. Enfin, certaines gravures de la grotte David à Cabrerets (Lot) représentent des femmes aux mêmes seins énormes et pendants et aux mêmes fesses largement développées.

Toutes ces figurations humaines sont aurignaciennes et toutes offrent entre elles une similitude presque complète. Il est curieux de constater que les quelques représentations humaines magdaléniennes que nous connaissons s'écartent de ce type, comme si l'élément ethnique s'était modifié ou que l'idéal des artistes eût subi une transformation.

Dans quelle mesure devons nous rapprocher ce type aurignacien du, type ethnique de l'époque? La question est fort controversée. Il est de fait que certains traits de ces statuettes rappellent les formes stéatopyges des femmes Boschimanes et dès la découverte des premières statuettes par Piette, c'est à ce groupe de populations qu'on a rapporté le type humain aurignacien. D'autres auteurs montrent que la stéatopygie est caractérisée par une projection franchement *postérieure* des fesses, alors que nos statuettes offrent surtout une amplitude *latérale* de cette région: ils estiment qu'il s'agit plutôt d'obésité basse et que les Aurignaciens ont représenté des femmes obèses, parfois enceintes, parce que cette préoccupation répondait chez eux à des conceptions d'ordre religieux ou sexuel. Il est certain que la stéatopygie des Boschimanes présente des différences réelles avec celle des statuettes aurignaciennes. D'autre part, il faut tenir compte de la tendance qui entraîne tout artiste à exagérer le trait frappant et caractéristique d'un modèle. Ceci doit nous interdire, à mon sens, de tirer de l'examen des statuettes aurignaciennes des conclusions précises sur le type ethnique des populations de cet âge. Ce qu'on peut admettre, c'est qu'elles se rattachent à quelques égards à un type africain. En outre, le pagne de la statuette de Lespugue, qu'aucune autre de ces sculptures n'avait encore montré, la rapproche également d'une femme africaine. Il ne faut pas oublier non plus la similitude de notre outillage aurignacien avec celui de l'Afrique et l'on sait, enfin, que des squelettes de type négroïde ont été découverts dans les grottes de Grimaldi, précisément dans un niveau à statuettes.

Ainsi, les populations de l'âge du Renne qui sculptaient ces curieuses figures parcouraient de vastes distances de la Russie aux Pyrénées, et même jusqu'en Afrique se développait une civilisation assez homogène. Les migrations de ces peuples primitifs étaient certainement plus importantes qu'on ne le pensait naguère et notre pays ne constituait qu'un promontoire, la limite vers l'Ouest du vaste territoire où erraient ces tribus de chasseurs nomades.

Non loin de la statuette, vers le fond de la grotte des Rideaux, au même niveau, j'ai recueilli deux autres objets dignes d'attention.

L'un est une longue spatule taillée dans un grand éclat d'un os long, avec

une telle perfection que cet objet peut mériter le nom d'œuvre d'art (fig. 11). Complètement polie sur les deux faces, arrondie à son extrémité, cette lame ne mesure qu'un millimètre d'épaisseur. Son extrémité articulaire porte une perforation ovale, à grand axe vertical, qui n'est que l'agrandissement du trou vasculaire normal de l'os. Cette grande lame osseuse en „coupe-papier“ n'a guère pu être utilisée comme pendeloque à cause de sa dimension. Je ne crois pas non plus, malgré une certaine similitude de forme, qu'il s'agisse de ces couteaux à neige qu'emploient encore aujourd'hui les Esquimaux, car ces instruments sont plus longs et recourbés à leur extrémité. Mais je suis porté à rapprocher notre spatule des racloirs de peaux ou „*skin-scrapers*“ des Esquimaux, qui présentent une forme très voisine, sauf que leur extrémité agissante est un peu moins arrondie, et dont la base est également perforée.

J'ai recueilli, tout à côté de cet instrument, une côte dont l'une des faces est polie et porte une gravure au trait profond qui rappelle encore le bas-relief. Ce fragment osseux porte à son extrémité supérieure la trace d'une perforation: l'objet devait donc être porté en pendeloque. La gravure représente deux Serpents superposés, figurés dans la même attitude, le corps à demi replié, comme on le voit surtout chez les Serpents relativement courts, lorsqu'ils rampent sur le sol et qu'ils s'arrêtent dans leur progression (fig. 12). La tête du premier Serpent, traversée par la perforation, est incomplète, mais sur la tête du second, on distingue des lignes demi-circulaires qui figurent les plaques céphaliques. Cette tête est grosse, cordiforme et se rattache au corps par un cou aminci. Le corps est large, assez court, marqué de traits, qui indiquent la pigmentation, sur ses faces latérales et terminé par une queue massive et brusquement acuminée. Ces caractères permettent de rattacher ces Serpents au genre *Vipera* et je pense même qu'il doit s'agir de *Vipera (Peliás) berus* Dum. et Bibr., car cette espèce est la seule de notre faune qui porte des plaques céphaliques. On sait d'autre part que *V. berus* est le plus septentrional de tous les Ophidiens. On la trouve aujourd'hui jusqu'au 68° de longitude, c'est à dire dans une région très voisine du cercle polaire. Il n'est donc pas surprenant qu'elle ait vécu à l'époque aurignacienne avec la faune froide de cet âge.

L'usage de cet objet peut être déterminé grâce au trou de suspension qu'il porte. Les Nègres d'Afrique (Volta noire) portent encore aujourd'hui des figurations de Serpents ou de Scorpions en cuivre, soit pour se préserver de la morsure de ces animaux redoutés, soit pour se concilier les divinités dont ces animaux sont les emblèmes. Nous pouvons penser que notre gravure de Lespugue a reçu la même destination, autant que l'ethnographie moderne permet de conclure par analogie à l'ethnographie des populations de l'âge du Renne.

Les figurations de Serpents ne sont pas très fréquentes dans l'art quaternaire. Beaucoup de traits serpentiformes, soit dans les décorations pariétales, soit sur des objets mobiliers, ont pu être inspirés de la forme générale du Serpent, mais les figures vraiment réalistes ne comprennent que peu de spécimens. On peut citer le bâton de Montgaudier (Charente) où sont figurées deux Couleuvres (*Tropidonotus natrix?*), souvent prises pour des Anguilles, la Vipère de

Lortet et la Vipère de Gourdan, toutes deux moins réalistes que la Vipère de Lespugue, et qui appartiennent, comme l'objet de Montgaudier, à une époque plus récente de l'âge du Renne. Des gravures aussi réalistes et d'une exécution aussi habile sont exceptionnelles à l'aurignacien.

Conclusions.

L'étude des œuvres d'art de la vallée de la Save à Lespugue nous a montré un ensemble de gravures et de sculptures qui dénotent une maîtrise remarquable chez les artistes qui s'abritaient dans ces grottes, pendant l'âge du Renne. Mes fouilles ne sont pas terminées et il est possible que de nouvelles découvertes viennent s'ajouter à la série des œuvres d'art recueillies en ce lieu. Nous pouvons cependant déjà tirer quelques conclusions des objets que nous venons d'examiner.

Tout d'abord, la statuette, confirmant par ses caractères les conclusions tirées de l'outillage, nous permet de rattacher les premiers habitants que nous connaissions jusqu'ici dans cette région aux tribus aurignaciennes. Nous retrouvons cette civilisation depuis Willendorf et peut-être la Russie jusqu'à Lespugue, qui est, jusqu'à présent, le point le plus occidental où aient été retrouvées les curieuses statuettes de ces peuples. D'où venaient ces Aurignaciens? D'Espagne et d'Afrique, comme certains caractères ethniques de leurs figurations humaines l'ont fait penser jusqu'ici? Faut-il supposer, au contraire, avec M. Salomon Reinach, que ces hommes ont suivi le Mammouth de Sibérie jusqu'en Gaule, préluant ainsi aux grandes invasions du Nord et de l'Est qui, bien des millénaires plus tard, ont couvert notre pays? Nous avons vu plus haut que les caractères de ces statuettes, joints à l'étude des squelettes aurignaciens de Grimaldi et des outillages d'Europe et d'Afrique, me porte plutôt à pencher vers l'hypothèse de l'origine africaine de ces tribus.

La gravure à contours découpés de Poisson marin nous permet de supposer que les populations de Lespugue, à l'âge magdalénien, effectuaient des déplacements assez étendus. D'autre part, l'étude des bois de Renne recueillis dans ces gisements m'a montré, par l'abondance des *bois de mue* de Rennes mâles adultes, que ces populations n'habitaient pas leurs grottes toute l'année, mais s'y abritaient seulement pendant l'hiver. L'été, elles partaient, sans doute à la suite des Rennes dont on sait les migrations lointaines, et elles connaissaient d'autres pays. Il y eut donc forcément entre ces tribus diverses des influences et des réactions réciproques. Il est permis de penser que des centres comme Lespugue, comme Isturitz où les œuvres d'art sont particulièrement belles et nombreuses, comme Lortet, ont pu étendre leur influence à une distance assez éloignée, alors que d'autres pays, privés de ces „écoles“ n'ont produit que des œuvres grossières. Ne voyons-nous pas, en effet, les spirales de Lespugue présenter avec celles de Lourdes, d'Arudy et d'Isturitz une telle analogie qu'il nous faut conclure à une œuvre de même inspiration? D'autre part, nous pouvons constater dans le Périgord, où nous retrouvons des centres d'art, un bien plus grand nombre de stylisations que dans les Pyrénées, comme si des concep-

tions différentes divisaient ces tribus. Enfin, les récentes découvertes du Lot nous permettent cette curieuse observation, que les rites, qui sont intimement liés à l'art, se rattachent plus dans ce pays aux Pyrénées qu'au Périgord, cependant bien plus proche.

Ce sont les seules conclusions permises aujourd'hui à ce sujet. Nous sommes loin encore de pouvoir déterminer avec précision les conditions dans lesquelles s'élaboraient les œuvres d'art à l'âge du Renne. Si les artistes quaternaires, comme le pensait Piette et avec lui de bons auteurs, signaient parfois leurs œuvres, ces signes, que nous retrouvons sur les bois de Renne ou sur les galets calcaires, nous demeurent encore inintelligibles. Il en est de même de l'histoire de l'art à cette lointaine époque. Amassons des documents bien datés, grâce à des fouilles méthodiques, et attendons l'avenir qui nous permettra de coordonner nos efforts et de tirer des conclusions qui nous échappent encore :

Vita brevis, ars longa.

LES SCULPTURES EN RONDE-BOSSE SUR PIERRE DE LA CAVERNE D'ISTURITZ (B.-PY. FRANCE)

Par E. PASSEMARD-Biarritz (France)

Avec 12 figures sur les planches 5—8

Tous ceux qui ont en l'occasion de lire les différentes notes¹⁾ que j'ai déjà publiées sur mes fouilles de la grande caverne basque, en connaissent la richesse. Je n'enrappellerai donc ici que très brièvement les caractéristiques principales, pour fixer les idées et permettre au lecteur de situer les objets dont nous allons parler.

La Caverne d'Isturitz, est probablement une des plus belles qui soient. J'y ai commencé des fouilles en 1912 et elles se continuent encore. J'y ai reconnu une très belle série de 15 niveaux archéologiques, sur une épaisseur de 6^m 50, qui vont sans interruption, du Moustérien à la fin des temps paléolithiques. Tous sont riches, parfois très riches et bien caractérisés par leur matériel lithique ou osseux et une faune abondante.

J'ai pu montrer, en outre, qu'un des niveaux inférieurs, le Moustérien P, était identique au niveau inférieur de l'abri moustérien d'Olha²⁾, que j'ai également étudié et qu'il était par conséquent possible de le rattacher à un stade alluvial de la rivière Nive, qui coule à quelques 25 kilomètres plus loin. C'est là une base géologique rare et très importante.

Ceci posé, nous nous occuperons de quelques œuvres d'art des couches magdaléniennes qui par leur aspect naturaliste et leur valeur artistique sont remarquables.

La belle couche E, débute par un Solutréen, très probablement final, à pointes en feuilles de laurier qui se trouvent en contact avec de splendides œuvres d'art en os et en pierre, mais surtout en pierre. C'est de ces dernières et seulement de celles taillées en ronde-bosse que nous nous occuperons aujourd'hui.

On a supposé, pendant un certain temps, que les artistes magdaléniens comprenaient mal les trois dimensions, et qu'ils n'avaient pas su exécuter la ronde-bosse, car leurs sculptures faites en bois de renne, sont plates et présentent l'aspect de deux profils accolés et non celui de la masse naturelle du modèle. Il n'en est rien comme nous l'avait déjà prouvé jadis le petit cheval de Lourdes³⁾ sculpté en ivoire et chaque fois qu'ils purent se procurer une matière première d'épaisseur suffisante et assez homogène, nos tailleurs d'images abordèrent cette technique et y réussirent parfaitement. Ils étaient, à Isturitz, particulièrement favorisés, grâce au voisinage des collines cénomaniennes qui leur fournissaient en abondance de jolies roches roses et jaunes tendres et résistantes.

Aussi voyons nous, à la base de E, la ronde-bosse s'épanouir et apparaître des œuvres d'art de grande allure, alors que dans d'autres gisements ce genre de sculpture sur pierre est exceptionnel.

¹⁾ E. Passemard, Fouilles à Isturitz, B.-Py. Bull. Sté Préh. Franç. 1913. — La Caverne d'Isturitz, Rev. Archéologique 1921.

²⁾ E. Passemard, Les Stations Paléolithiques du Pays Basque et leurs rapports avec les terrasses d'alluvions. Bodiou. Bayonne 1922.

³⁾ E. Piette, L'art pendant l'âge du Renne. Paris 1907.

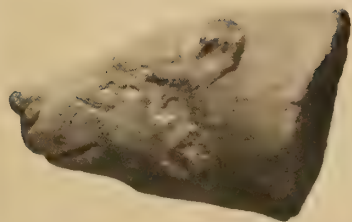


Fig. 1. Isturitz. Tête d'ours.
Ronde bosse sur pierre. Gr. nat.



Fig. 2. Isturitz. Tête de cheval.
Ronde bosse sur pierre. Gr. nat.



Fig. 3. Isturitz. Arrière train de bison couché.
Ronde bosse sur pierre. Gr. nat.



Fig. 4. Isturitz. Corps d'ours.
Ronde bosse sur pierre. Gr. nat.

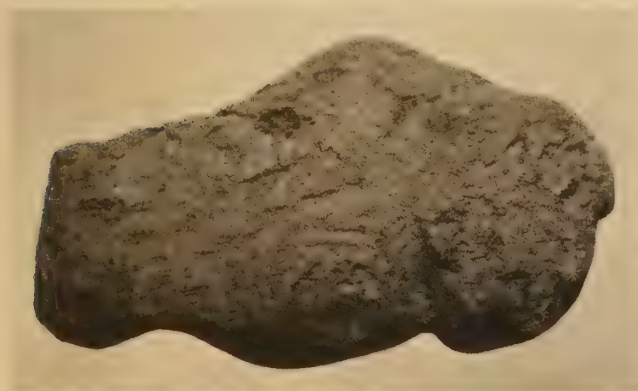


Fig. 5. Isturitz. Corps de bison.
Ronde bosse sur pierre. Gr. nat.

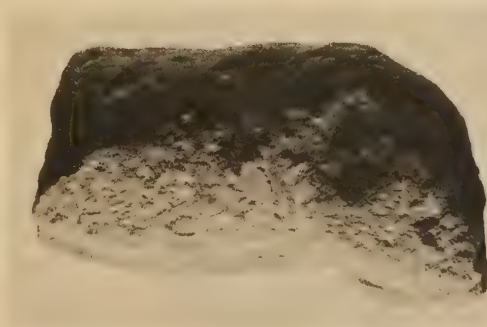


Fig. 6. Isturitz. Arrière train de cheval.
Ronde bosse sur pierre. Gr. nat.

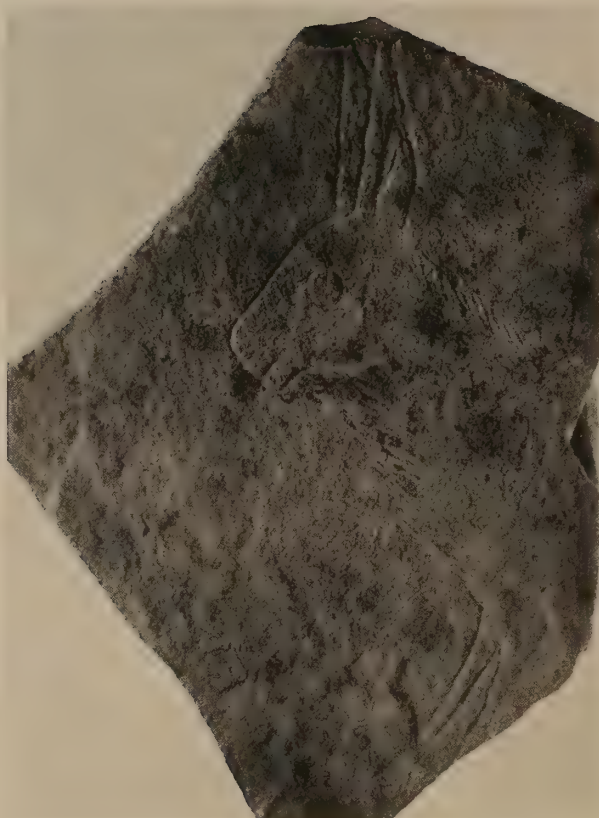


Fig. 8. Isturitz. Gravure sur pierre.
Le seul lièvre connu. Gr. nat.



Fig. 7. Isturitz. Le petit félin envouté. Ronde bosse sur bois de renne.
Gr. nat.



Fig. 9. Isturitz. Un capride ou un bison. La plus grande gravure a contours découpés connue.
Gr. nat.

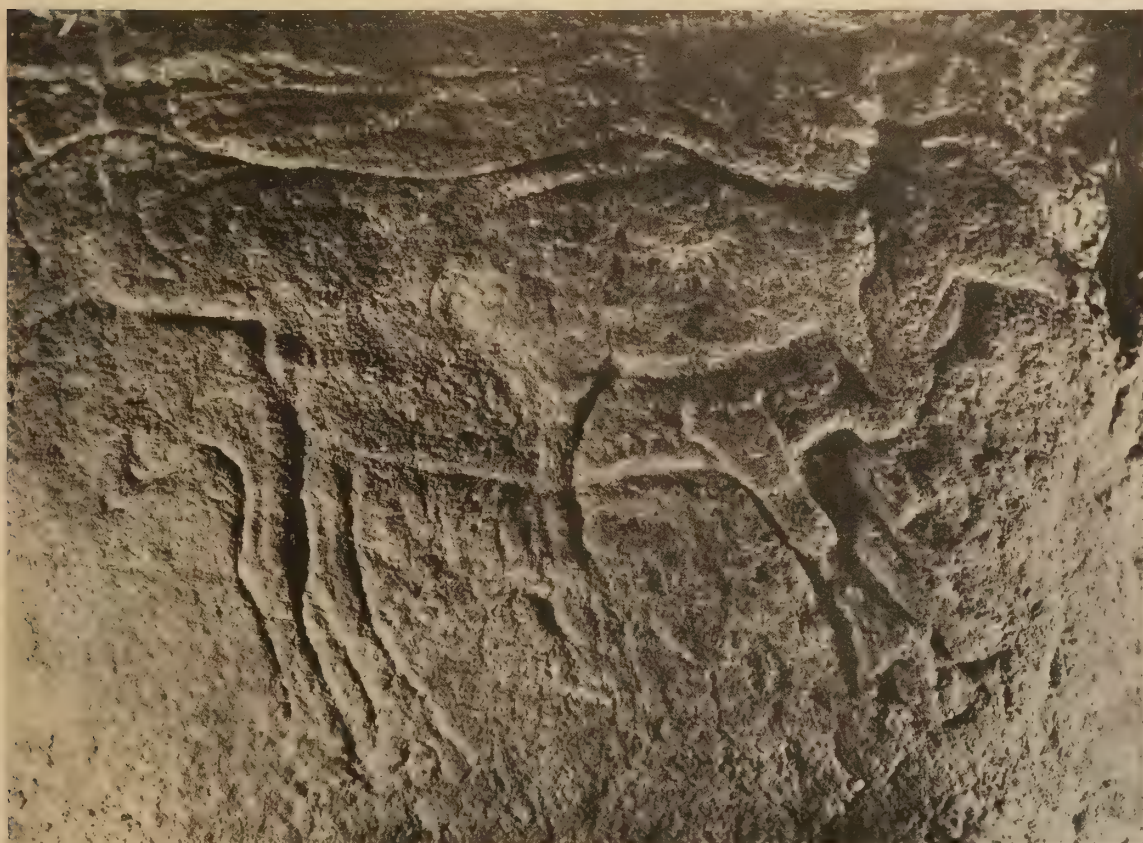


Fig. 10. Isturitz. Renne, cerf et biche. Bas relief pariétal. Réduit 10 fois.



Fig. 12. Isturitz. Un ours? Bas relief pariétal. Réduit 10 fois.



Fig. 11. Isturitz. Cheval. Bas relief pariétal. Réduit 10 fois.

Il n'est pas inutile de rappeler que dans le magdalénien, à Isturitz comme ailleurs, les œuvres d'art semblent se simplifier et se styliser, à mesure que l'on se rapproche de la fin de cette période et que les procédés eux-mêmes suivent la même tendance.

Nous voyons nettement, la ronde-bosse précéder la sculpture à contours découpés et le bas-relief, ces derniers faire place à la gravure à contours découpés tout à fait plate et enfin à la gravure simple et même simplifiée. Mais il faut également constater que la gravure au trait, avec des caractères différents, est présente partout.

Toujours est-il, que vers la fin du magdalénien, les œuvres deviennent parfois si médiocres, pour ne pas dire mauvaises, qu'on a l'impression que les beaux artistes du début, ont été remplacés par de vulgaires copistes que n'inquiétait nullement l'observation de la nature et qui se contentaient de reproduire des formes apprises par cœur, que du reste, ils ne cessent de déformer et dout on n'est pas bien certain que vers la fin, ils comprissent encore le sens.

Une explication de cette évolution descendante reste à donner et la plus simple serait la loi du moindre effort, mais nous pouvons cependant essayer une hypothèse.

Posons d'abord en principe que l'interprétation des manifestations, de la mentalité de nos préhistoriques est des plus délicates, que rien ne prouve qu'ils raisonnaient comme nous raisonnons et qu'il faut être d'une prudence extrême et réfréner notre imagination. Mais dans le cas qui nous occupe, si nous admettons la possibilité de pratiques magiques au Magdalénien, envoutements cynégétiques ou autres, comme semblent le prouver certains dessins pariétaux et en art mobilier les dents du collier de Sordes¹⁾ et le petit félin²⁾ envouté d'Isturitz, il n'est pas exagéré de penser qu'au début, le soin de tailler les images nécessaires était laissé à des individus plus aptes que les autres, à des magiciens-sculptures peut être? Ces gens, qui devaient être en même temps des maîtres chasseurs, avaient observé leurs modèles pendant les longues heures de l'affut, alors que l'animal parfois visible ne peut être atteint; ils étaient pénétrés de ses allures, de ses attitudes et nous les ont exprimées avec le burin de silex en une intensité de vie qui nous étonne par sa simplicité et sa justesse. Ce fut la belle période! Puis, pour des raisons qui nous échappent les pratiques magiques se généralisèrent ou, si l'on me passe le mot, se démocratisèrent. L'aristocratie magique du début disparut et chacun se crut capable d'obtenir pour et par soi-même le bénéfice de gestes jusqu'alors réservés aux seuls initiés.

Il est naturel de penser qu'aussitôt, les figures zoomorphiques se multiplièrent, puisqu'elles devenaient individuelles au lieu d'être collectives et qu'elles ne tardèrent pas à s'avilir et à se déformer . . . nous nous arrêterons là car l'hypothèse est une pente dangereuse.

A Isturitz donc, nous avons des sculptures sur pierre et en ronde-bosse. Elles se localisent comme je l'ai dit à la base de E, mais ne sont représentées,

¹⁾ Louis Lartet et Chapelain Duparc, Une sculpture des anciens troglodytes des Pyrénées. Paris 1874.

²⁾ E. Passemard, Un félin sculpté en bois de renne. C. R. Ac. Ins. et B. Lettres, Jan.-Fevr. 1920.

à l'exception de trois exemplaires, que par des fragments tellement mutilés que l'on peut se demander, si elles n'ont pas été cassées intentionnellement.

Avant trains de bovidés, arrière trains de chevaux, de carnassiers et d'animaux divers, sans tête, les membres cassés, dont la description ne formirait qu'une longue et fastidieuse énumération facilement remplacée par quelques figures. Nous nous bornerons à examiner les trois pièces les plus complètes que nous possédons: un arrière train de bison en pierre jaune, une très belle tête de cheval et une étonnante petite tête d'ours de même matière.

J'ai éprouvé en fouillant notre grande caverne basque bien des sensations profondes, mais toutes furent inférieures à ce que je ressentis en découvrant cette dernière pièce, petit fragment égaré au milieu de la masse des débris, là où il fut abandonné il y a des milliers d'années.

Malgré cette sorte d'indifférence qui s'empare vite du chercheur uniquement préoccupé de comprendre un ensemble, je suis resté rêveur en regardant ma découverte. Et sous l'immense voûte sonore et mystérieuse comme une cathédrale, je me suis instinctivement reporté au temps où près du foyer misérable, l'homme était accroupi, s'efforçant à tailler cette figurine, l'œil brillant, toute l'énergie de son cerveau s'employant à diriger sa main, à faire passer l'idée dans la matière. Et j'ai compris la lutte émouvante et grandiose que seul peut comprendre entièrement celui qui a tenu en main un ciseau ou un ébauchoir. Puis mes yeux se sont reportés sur cette petite figure encore maculée de terre et perdue au fond de ma main et, j'ai senti que celui qui l'avait faite y avait mis tout son cœur, toute sa pensée, en un mot que c'était un artiste!

Voyez cette expression de fausseté bonasse, ce rire étrange et un peu féroce, et ce nez surtout qui semble, comme chez l'animal en quête se déplacer à droite et à gauche pour humer les effluves, ce nez mobile si caractéristique chez l'ours.

C'est la vie!

Quel plus bel éloge pouvons nous faire du maître qui l'a créé à bout de burin, avec une maestria étonnante et cependant construite solidement, librement, dans une atmosphère naturelle.

On a dit d'elle: œuvre digne d'un artiste contemporain. — Je ne le crois pas: œuvre différente, supérieure, parce que d'un naturalisme vécu.

Nous retrouvons dans les deux autres pièces comme du reste dans tous les fragments, ces mêmes qualités de puissance, d'expression et de vérité, il ne me paraît donc pas nécessaire d'insister plus longuement car j'ai déjà dit par ailleurs, l'essentiel de ce qu'on en pouvait penser au point de vue purement scientifique.

Mais avant de terminer il me faut insister sur ce fait que ces pièces font partie de l'ensemble glyptique paléolithique et qu'elles sont inséparables de tout ce qui les précède et de tout ce qui les suit. Aussi ai-je donné ici quelques photographies d'objets provenant d'Isturitz qui illustreront mieux que de longs discours ce que nous devons penser de l'art magdalénien.

OISEAUX PEINTS À L'ÉPOQUE NÉOLITHIQUE SUR DES ROCHES DE LA PROVINCE DE CADIZ

Avec 13 figures sur les planches 9—12

Par H. BREUIL-Paris

La découverte de roches peintes dans la province de Cadiz date de 1913; elle fut publiée pour la première fois par don Victorio Molina dans une communication à la *Real Academia de la Historia* du 28 Avril 1913. M. le Prof. Pacheco et M. Juan Cabré reprirent l'étude à peine ébauchée et firent une série de nouvelles découvertes. Moi-même, dès Janvier 1914, commençai des recherches plus étendues, qui ont porté le nombre des roches peintes de la région à plus de soixante-dix, toutes situées dans les cavités des grès éocènes, à la périphérie méridionale, orientale et occidentale des montagnes qui se trouvent entre Algeciras, Tarifa, Vejer, Medina Sidonia et Alcala de los Gazules. Mes investigations se sont prolongées jusqu'en 1919, dans les périodes laissées libres par la mobilisation, et en bonne partie grâce à la collaboration de mon regretté ami le colonel Willoughby Verner, pour lequel le pays n'avait pas de secrets, car il l'avait parcouru en tous sens pour ses études d'ornithologie. Elles ont amené la découverte, au voisinage immédiat des roches peintes, de deux centres dolméniques importants.

Toutes ces roches appartiennent à un art tardif, et contiennent la plupart des schématisations humaines et animales que l'on rencontre en Sierra Morena et Estrémadure; elles sont donc très postérieures au paléolithique, et la figuration de plusieurs hommes armés de haches emmanchées permet d'affirmer l'âge néolithique de l'ensemble. Cet art diffère toutefois des peintures rupestres de Sierra Morena par le nombre des figures peu déformées par la stylisation, et même semi-naturalistes; les animaux y prennent en certaines roches une grande place à côté d'hommes relativement bien traités. Mais au milieu de tous ces êtres animés, une place exceptionnelle est faite aux oiseaux (178 figures) dans la petite grotte peinte signalée la première, la Cueva de las Figuras, au Tajo du même nom, près de Casas Viejas. Plusieurs se trouvent également dessinés dans la Cueva voisine „del Arco“ et dans la Cueva de Mediano (los Barrios, vallée du rio Palmones).

Oiseaux de la Cueva de las Figuras¹⁾.

Le Tajo de las Figuras se dresse à l'extrémité septentrionale de la dépression lagunaire de la Janda; réduite l'été à une faible surface, cette lagune s'étend en hiver à plusieurs centaines d'hectares. Les régions inondées pendant la saison des pluies se transforment au printemps en prairies, puis se couvrent de roseaux assez élevés. Comme les „marismas“ du Guadalquivir, la Laguna de la Janda joue un grand rôle dans les migrations d'oiseaux d'eau et de marais qui vont des pays du Nord en Afrique ou font le chemin inverse.

Il n'est donc pas étonnant que les Néolithiques habitant les rives de ce lac en aient remarqué les oiseaux si variés, de même que ceux qui fréquentaient

¹⁾ Le colonel W. Verner a publié dans la revue illustrée „*Country Life*“ de 1914, sous le titre de „*Prehistoric Man in Souther Spain*“, trois articles sur les roches peintes de la province de Cadiz. Le troisième est consacré aux figures d'oiseaux que nous étudions ici.

les rochers dominant le pourtour de la dépression du Barbate. On doit plutôt s'étonner qu'ils n'aient peint en nombre ces animaux qu'en un seul endroit, alors que beaucoup d'autres décorés au même moment manquent de ce genre de figures.

Les espèces figurées avec quelque précision sont les suivantes:

- 28 Outardes, grandes et petites,
- 25 Oies,
- 25 Canards,
- 8 Flamands,
- 8 Grues,
- 7 Cygnes,
- 9 Echassiers divers,
- 4 Ibis ou Courlis,
- 3 grands rapaces, Aigles (?),
- 3 Corbeaux (?),
- 2 Perdrix,
- 2 Cigognes.

On peut citer, par unités, 1 Vautour, 1 Spatule, 1 Bécassine, 1 Poule d'eau, 1 Ganga, 1 Faisan ou Ganga, 1 Avocette. Le total des oiseaux peints au Tajo de las Figuras est de 178.

La distribution des figures d'oiseaux dans l'ensemble du panneau est assez capricieuse. Il n'y en a pas dans le panneau du couloir d'accès, à gauche en pénétrant.

La figure 1 est un groupement artificiel de figures disséminées, rapprochées pour la reproduction; elles sont éparses à gauche du grand ensemble de la petite salle peinte. Les nos. 1 et 7 représentent la Cigogne; 2, 6 et 8 paraissent des Oies. 5 est un Corbeau ou bien un échassier à bec droit et assez court, tandis que 3 présente un bec droit et long. 4 et 9 sont des échassiers peu déterminables, et 10 n'est pas non plus facile à nommer.

La figure 2 est aussi un groupe artificiel, un peu à droite du panneau précédent. Le no. 1 est un ensemble de deux figures, un Cygne bien défini, et au-dessus, un Flamand, reconnaissable au port de la tête. Les nos. 2 à 5 sont situés sur la voûte, l'un auprès de l'autre, mais, sauf 3 et 4, sans connexion entre eux. 2 est un Canard, reconnaissable à son bec; 4, avec son bec assez crochu, son bourrelet au cou, son dos en pente et ses pattes qui semblent armées de serres, pourrait être un Vautour; 5 est une grande Outarde, et peut-être aussi 3.

Dans la figure 3, les nos. 2 et 3 sont représentés en position réelle; ce sont probablement des Oies. Les nos. 4, 5 et 6, bien que rapprochés sur la figure, sont voisins l'un de l'autre sur la roche; il semble que ce soit deux Oies et une Outarde. 1 et 7 sont des échassiers schématisés à la manière de certaines figures de la céramique peinte de Suse. 8 est peut-être un Corbeau, 9 certainement une Outarde, et 10 un Canard.

Le groupe réel de la figure 5 obéit aux mêmes conventions schématiques



Fig. 1. Cueva del Tajo de Las Figuras. Oiseaux: Cigogne (1, 7);
Oies (2, 6, 8); Echassiers divers (3, 4, 5, 9, 10); Echelle: $\frac{1}{3}$

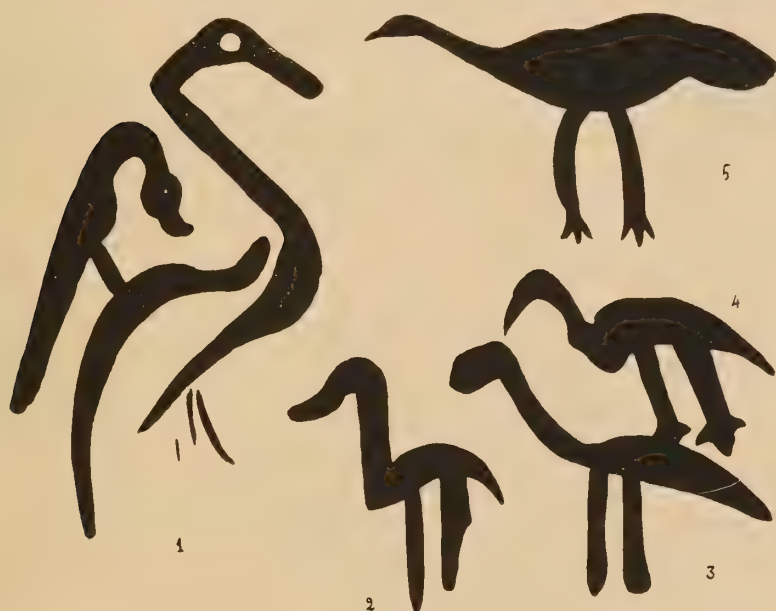


Fig. 2. Las Figuras. Cygne et Flamand (1); Canard (2); grande Outarde (5);
Vautour? (4), etc. Echelle: $\frac{1}{3}$.



Fig. 3. Las Figuras. Oies ou Canards (2 à 6, 9 10); Corbeau? (8);
échassiers schématiques (1, 7). Echelle: $\frac{1}{3}$.



Fig. 4. Las Figuras. Divers groupes d'oiseaux: Aigle (11) et Vautour (12); Ibis ou Courlis (6, 7, 22); Flamands (13, 14, 15); Bécassine (8); Canards, Oies (4, 5, 16, 17, 19, 20, 21); Spatule (10); Outarde (3); etc. Echelle: $\frac{1}{3}$.



Fig. 5. Las Figuras. Groupe d'oiseaux schématiques posés et au vol. Echelle: $\frac{1}{3}$.



Fig. 6. Las Figuras. Corbeau? (1); Cygne (3); Ibis ou Courlis (8); Poule d'eau (10); Oie (4); Canard (9); etc. Echelle: $\frac{1}{3}$.

Fig. 7.
Las Figuras.
Oies (5, 7);
Canards (1, 2, 3,
4, 9, 10);



Echassiers
schématisés
(6, 8). Echelle
un peu plus ré-
duite qu' $\frac{1}{3}$.

Fig. 8. Las Figuras.
Cygnes (4, 5, 6, 9);
Oies (3, 7, 8, 10);



grande Outarde faisant
la roue (1); Echassiers
(2, 11, 12). Echelle: $\frac{1}{3}$.

Fig. 9. Las Figuras. Groupe d'oiseaux
disposés en files: grandes Outardes suivies
de leurs poussins (?) (1 à 4, 8, 10, 14, 16
en haut); Oies et Canards (8 en bas, 9,
11, 12, 15, 17; Avocette picorant un ver
(13); etc. Echelle: $\frac{1}{3}$.

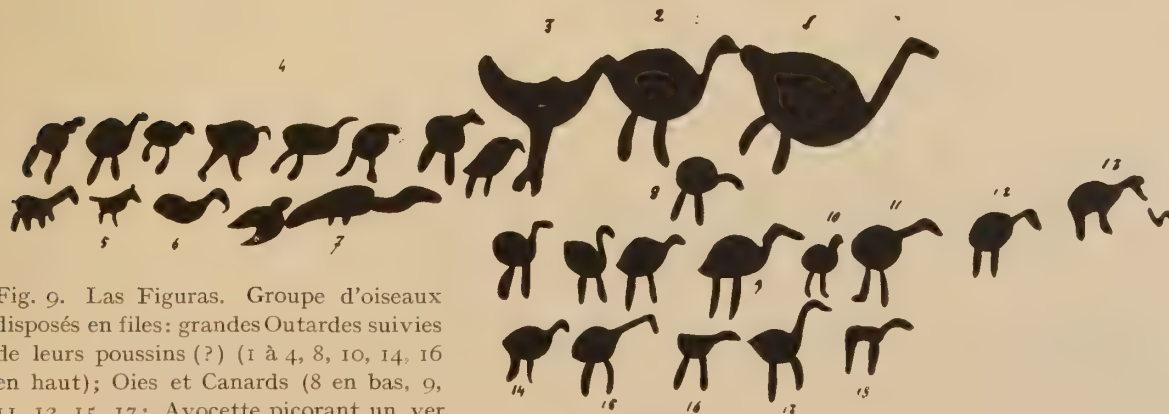
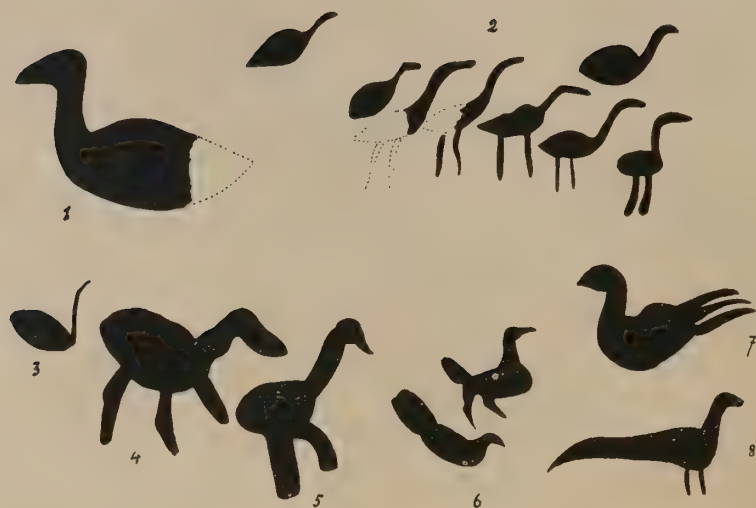


Fig. 10.
Las Figuras.
Oies ou Canards
(1, trois figures
apodes de 2; 3,



4, 5); Grues (2);
Perdrix mâle et
femelle (6, 7);
Ganga ou Faisan
(8). Echelle: $\frac{1}{3}$.



Fig. 11. Las Figuras. Canards (1); grande Outarde mâle (2); Oiseaux volant schématiques (3); Grue (4); Avocette (5). Echelle: $\frac{1}{3}$.

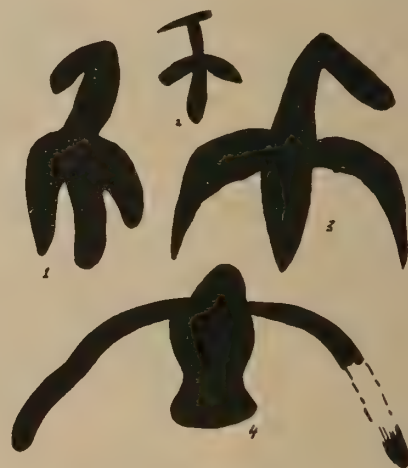


Fig. 12. Las Figuras.
Oiseaux volants divers
Echelle: $\frac{1}{3}$.



Fig. 13. Cueva del Arco. Outardes et Oies. Echelle: $\frac{1}{3}$.

que les deux images d'échassiers isolés de la figure précédente; il semble qu'il y ait un mélange de plusieurs espèces d'oiseaux, mais leur dessin est trop simplifié pour permettre une détermination rationnelle quelconque. Certains de ces oiseaux semblent figurés au vol.

La figure 4 représente, à peu près en connexions naturelles, 28 oiseaux. Il semble qu'on puisse ainsi les déterminer: no. 1, Echassier à bec droit; 2, Outarde (?); 3, Outarde; 4, Canard; 5, Oie; 6 et 7, Ibis ou Courlis; 8, Bécassine; 9, oiseau schématique très petit; 10, Canard ou, d'après le colonel W. Verner, Spatule; 11, grand rapace: Aigle (?); 12, grand rapace: Vautour (?); 13 à 15, cinq Flamands; les nos. 14 et 15 sont particulièrement bien définis; 16 à 21 sont des Canards, dont trois très bien caractérisés, les autres moins nets; 22, avec son bec recourbé, paraît un Ibis ou Courlis, et 23, une Outarde ou un échassier à bec court.

La figure 6 rapproche, autour de la file naturelle des nos. 2 à 6, quelques figures dispersées au voisinage. La queue du no. 1 peut le faire considérer comme un Corbeau; 2, malgré la longueur de ses pattes, a le corps et la tête d'une Oie ou d'un Canard. 3 et 4 sont des Cygnes. 5 est à rapprocher de certains Flamands de la figure 4; 6 peut être une Grue; 7, si grossièrement tracé, est probablement un Canard; 8 est une belle image d'Ibis ou Courlis; 9 est un petit Canard; 10, avec sa queue relevée et ses longs doigts, semble une Poule d'eau, d'après le colonel W. Verner.

La figure 7 représente, à peu près dans leurs connexions exactes, des figures placées au voisinages de la voûte: le no. 1 paraît un Canard; 2 et 3 également, au moment de l'accouplement; 4, 9 et 10 sont aussi des Canards, tandis que 5 et 7 figurent des Oies, et 6 et 8, des échassiers à long bec de dessin schématique.

Les éléments de la figure 8 ne sont pas en connexion naturelle, bien que voisins les uns des autres; voici comment ils me paraissent déterminables. No. 1, Outarde mâle, en train de faire la roue; 2, deux Grues ou échassiers à bec droit; 3, deux Oies; 4, 5 et 6, en connexion naturelle, trois Cygnes, et 9, un quatrième; 7, 8 et 10 semblent figurer des Oies; 12 est un échassier à long bec ouvert, paraissant retourner la tête.

La figure 9 représente en connexion exacte trente figures d'oiseaux; ils sont rangés en quatre files parallèles, mais inégales, rappelant un peu les processions d'animaux gravés sur les manches d'ivoire ou d'or de couteaux de silex égyptiens. Les Outardes y dominent au nombre de dix-huit au moins (nos. 1 à 4, 8, 10, 14, 16); 5 paraît un Corbeau ou animal voisin; 6, avec son bec très crochu, doit être un rapace (Aigle ?); 7 semble un Canard, ainsi que 9, 17 et 18; les Oies sont représentées par les nos. 11, 12 et 15.

La figure 10 est un groupement factice de plusieurs images ou groupes d'images assez voisines les unes des autres et placées dans la partie droite de la salle décorée. Le no. 1 figure une Oie; dans le groupe réel no. 2, il y a trois Oies, et les autres figures me paraissent quatre Grues et une Cigogne. L'ensemble des nos. 3, 4 et 5 paraît attribuable à des Canards et Oies. Le no. 6 semble

figurer deux Perdrix, le mâle chantant ou en éveil, la femelle couvant ou couchée à terre. Quant aux nos. 7 et 8, à défaut du Faisan, peu vraisemblable dans cette région, ils peuvent figurer des „Gangas“ dont la queue porte plusieurs longues plumes.

Les oiseaux de la figure 11 se trouvent sur le panneau de droite du couloir d'accès. Le no. 1 représente sans doute deux Canards en parade; 2 est une Outarde mâle qui fait la roue; je vois une Grue dans le no. 4, et une Avocette dans le no. 5. Quant au no. 3, il représente deux oiseaux volants, comme, sans doute, les quatre images schématiques de la figure 12.

Oiseaux de la Cueva del Arco (figure 13).

La Cueva del Arco, située dans le même rocher que la Cueva de las Figuras, et à quelques pas seulement au-dessus, a dû être fréquentée par la même tribu préhistorique, qui y a peint aussi d'assez nombreuses images. Les oiseaux n'y sont représentés que par 7 figures, dont six Outardes et Oies assez bien traitées et un Cygne fort mal fait. Une Outarde et ce dernier sont figurés à l'intérieur d'un cercle, qui m'a rappelé certaines gravures rupestres de la Haute Egypte, publiées par Schweinfürth, et figurant des Outardes en cage

Oiseaux de la Cueva de Mediano (Los Barrios).

Cette grotte contient assez de figures humaines schématiques et des animaux, Cerfs et Bouquetins, plus ou moins conventionnels. Une surface assez importante du panneau peint est couverte d'un semis de grosses taches plus ou moins circulaires, dont quatre sont transformées en figures d'oiseaux par l'adjonction d'un cou terminé par une tête.

Dans l'art rupestre des autres provinces, les représentations d'oiseaux sont toujours rares. J'en ai publié une, figurant une Cigogne volant, des Cantos de la Visera (el Arabi). Une autre, d'âge paléolithique, figure le même échassier à Minateda, où il se trouve aussi deux Oies.

En Sierra Morena, il existe une tête de Canard, très déteinte, mais soignée, antérieure aux fresques schématiques. L'abri de Los Molinos de Velez Blanco présente aussi une figure attribuable à un oiseau, mais déjà fort incertaine.

DIE BRONZEZEITLICHEN FELSGRAVIERUNGEN VON NORDWESTSPANIEN (GALICIEN)

Mit 17 Abbildungen auf Tafel 13—19

Von HUGO OBERMAIER-Madrid

Der überraschende Reichtum der Iberischen Halbinsel an Werken der steinzeitlichen Felskunst hat Spanien seit dem letzten Jahrzehnte in den Vordergrund des Interesses der Fachwelt gerückt. Die bildergeschmückten diluvialen Höhlen der kantabrischen Zone ergänzen in der Tat die südfranzösischen Vorkommnisse auf das wertvollste und schließen sich mit ihnen zu einer unverkennbaren Einheit zusammen. Die desgleichen quartären Nischenmalereien Ostspaniens haben uns vollends eine neue Kunstwelt erschlossen, mit ungeahnten menschlichen Wiedergaben und einzigartigen szenischen Darstellungen. In dieser „Levante-Zone“ war es auch, wo die Kunst, dank der in ihr schlummern den unendlichen Variabilität der Ausdrucksmittel, auf die Bahn der Vereinfachung und Stilisierung der Naturformen gelangte, welche schließlich, im Banne bestimmter Ideen und Phantasien, zur völligen Abstraktion und Schematisierung führten. Diese letztere war bereits im epipaläolithischen Azilien eine vollendete Tatsache; von da ab dauerte diese im Gebiete der langgestreckten Sierra Morena besonders typisch entwickelte „schematische Kunst“ die ganze jüngere Steinzeit und Kupferperiode (bis etwa 2500 v. Chr.) hindurch, nicht ohne sich um einige jüngere Symbole, wie Idol- und Gesichtsbilder, zu bereichern¹⁾.

Eine merkwürdige Sonderstellung kommt, wie wir bereits in früheren Publikationen andeuteten, dem Nordwesten der Pyrenäenhalbinsel zu, welcher im wesentlichen das alte Königreich Galicien (heute die Provinzen Lugo, La Coruña, Pontevedra und Orense) umfaßt, immerhin aber etwas in die Nachbarzonen übergreift.

In diesem leider erst zum Bruchteile modern-wissenschaftlich aufgenommenen Gebiete erregt zunächst eine Anzahl gravierter Felsplätze die Aufmerksamkeit, welche noch deutliche Zusammenhänge mit der endsteinzeitlichen Felskunst verraten. Wir werden sie als die „ältere Gruppe“ bezeichnen. Davon hebt sich eine ungleich ansehnlichere „jüngere Gruppe“ ab, mit einem desgleichen gut umschriebenen Formen- und Bilderschatze, welchen wir der vollen Bronzezeit zuschreiben, aus Gründen, die wir im Verlaufe dieser Studie zur Sprache bringen werden.

Ältere Gruppe. Als charakteristisch können die Gravierungen in der nächsten Umgebung von La Coruña gelten. Der erste der beiden Plätze führt den bezeichnenden Namen *El Altar* („Altarfelsen“) und liegt am „Monte dos Bicos“, auf der Halbinsel Punta Herminia, östlich vom uralten Leuchtturm „Torre de Hércules“. Es ist ein flacher, nahezu ebenerdiger Granitbuckel von rund 11 m Länge, mit einer Anzahl tiefer, geometrischer Gravierungen, deren erste Aufnahme auf Martínez Salazar (1898) zurückgeht (Fig. 1, Tafel 13). Die

¹⁾ H. Obermaier, Paläolithikum und steinzeitliche Felskunst in Spanien. *Prähistorische Zeitschrift* (Berlin), Bd. XIII—XIV (1921—1922), S. 177ff. Vgl. M. Ebert, *Reallexikon der Vorgeschichte*. Stichwort „Kunst A“.

zweite, als *Polvorinfelsen* bekannte Stelle wurde von González del Río entdeckt und beschrieben und befindet sich etwa 150 m nördlich von dem Pulverdepot „Polvorín de Monte Alto“, annähernd einen Kilometer südlich von dem genannten Leuchtturm. Die Darstellungen bedecken eine quadratische Fläche von 1,50 m Länge und 1,40 m Höhe (Fig. 2, Tafel 13). Über beide Plätze erschien eine zusammenfassende Studie von J. Cabré und J. González del Río¹⁾.

Diese Coruñeser Vorkommnisse erfahren eine wichtige Ergänzung durch den Felsfries *Eira d'os Mouros*, bei San Jorge de Sacos, rund 22 km nordöstlich von Pontevedra. Die nahezu horizontal gelagerte, 10 m breite Granitfläche ist mit kräftigen Gravierungen übersät, über welche die Fig. 3 (Tafel 14) einen guten Überblick gewährt. Sie ist der im wesentlichen befriedigenden Aufnahme von J. Cabré²⁾ entlehnt, da sich die erste Wiedergabe bei M. Murguía als unverwertbar erweist.

Weiter südlich, unfern *Villadesuso* an der Miñomündung, trägt ein von P. E. Jalhay (1922) entdeckter Fels ähnliche Darstellungen, die sich allerdings auf Kreuzmuster und Punktkombinationen beschränken.

Ihre natürliche Fortsetzung findet diese „ältere Gruppe“ Galiciens im nördlichen Portugal. Der bedeutsamste Platz in Traz os Montes ist der *Cachão da Rapa*, bei Linhares, Distrikt Anciaens, d. i. nahe an der Einmündung des Túa in den Douro. Die ersten Notizen hierüber reichen in das 18. Jahrhundert zurück; neuestens haben sich mit der Fundstelle Leite de Vasconcellos³⁾, Verg. Correia⁴⁾ und J. Cabré⁵⁾ beschäftigt. Cachão da Rapa enthält, nach alten Kopien zu schließen, Gravierungen, welche sich überraschend mit jenen von Eira d'os Mouros decken, dieselben waren jedoch zum Teile übermalt, wobei wir es dahingestellt sein lassen, ob diese Farbaufträge (teils sogar in Blau) wenigstens zum Teile nicht das ergänzende Werk jüngerer Zeiten waren. Leider ist die Stätte völliger Vernachlässigung anheimgefallen, so daß es zweifelhaft ist, ob sie überhaupt noch existiert.

Hierher gehört jedenfalls noch die gravierte Granitplatte, welche J. Leite de Vasconcellos aus *Pedraça*, unweit Senhorim, namhaft macht⁶⁾, ferner wohl auch mehrere unbedeutendere Felszeichnungen der nämlichen Provinz Beira Alta, auf die J. Fortes hinwies⁷⁾.

Die Felskunst dieser Gruppe bildet augenscheinlich eine eigene „Familie“: sie ist, künstlerisch betrachtet, überaus schlicht und beschränkt sich auf mehr

¹⁾ J. Cabré y J. González del Río, Los grabados rupestres de la Torre de Hércules (La Coruña). *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. 3. Serie. Bd. XXXII (Año XIX). Madrid 1916, S. 450ff. Vergleiche F. Tettamancy Gastón, La Torre de Hércules. La Coruña 1920.

²⁾ J. Cabré, Arte rupestre gallego y portugués (Eira d'os Mouros y Cachão da Rapa). *Memórias publicadas pela Sociedade Portuguesa de Ciências Naturais*. II. Lisboa 1916.

³⁾ J. Leite de Vasconcellos, Religiões da Lusitania, Bd. I (Lisboa 1897), S. 360ff.

⁴⁾ V. Correia, Arte preistórica. Pinturas rupestres descobertas em Portugal no seculo XVIII. *Terra Portuguesa*. Lisboa 1916. S. 116ff.

⁵⁾ Siehe oben: Arte rupestre gallego y portugués.

⁶⁾ Siehe oben: Religiões da Lusitania: Bd. I (1897), S. 363f.

⁷⁾ J. Fortes, *Congrès Préhistorique de Vannes*, 1907.



Fig. 1. Felsgravierungen vom Monte dos Bicos („El Altar“), bei La Coruña.
Nach Photographie von Martínez Salazar. (Die Figuren sind mit Kreide verstärkt.)

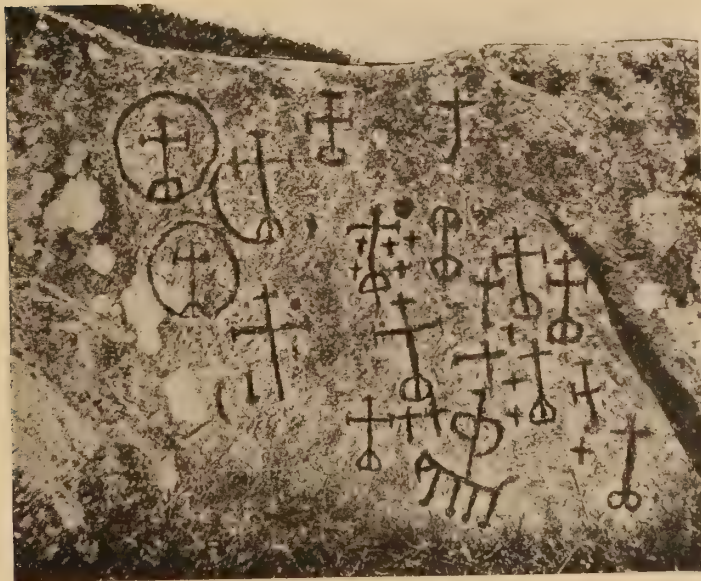


Fig. 2. Felsgravierungen vom Polvorín, bei La Coruña.
Photographie von González del Río, bei J. Cabré.

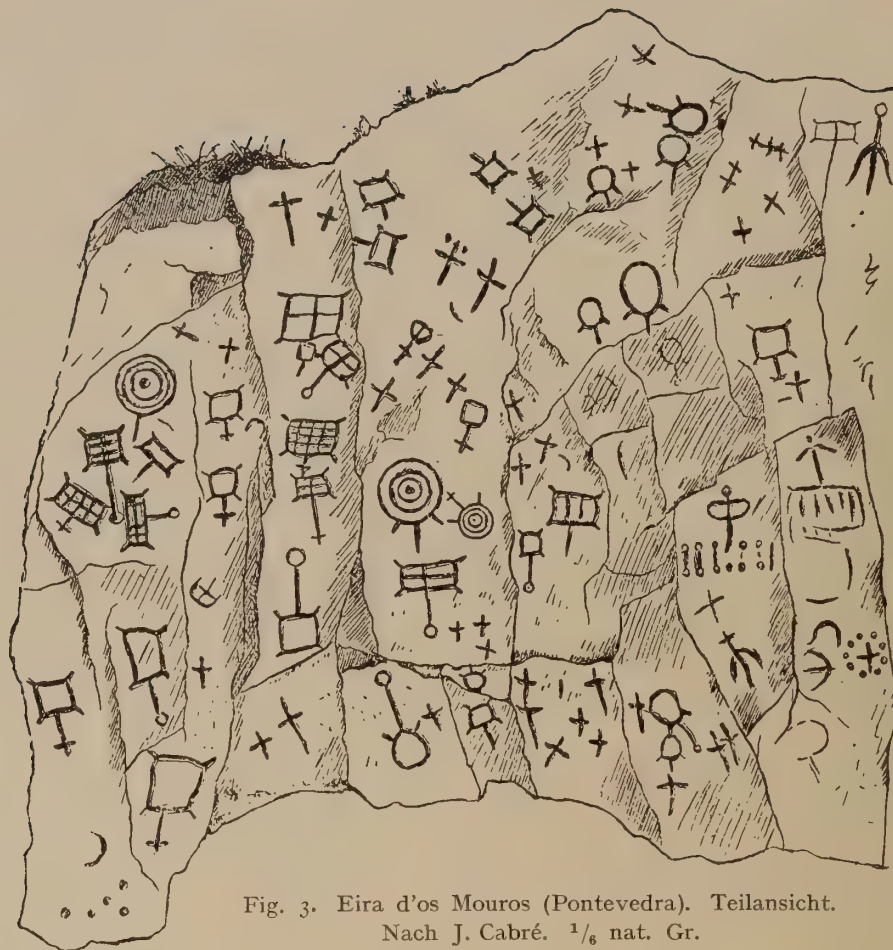


Fig. 3. Eira d'os Mouros (Pontevedra). Teilansicht.
Nach J. Cabré. $\frac{1}{6}$ nat. Gr.

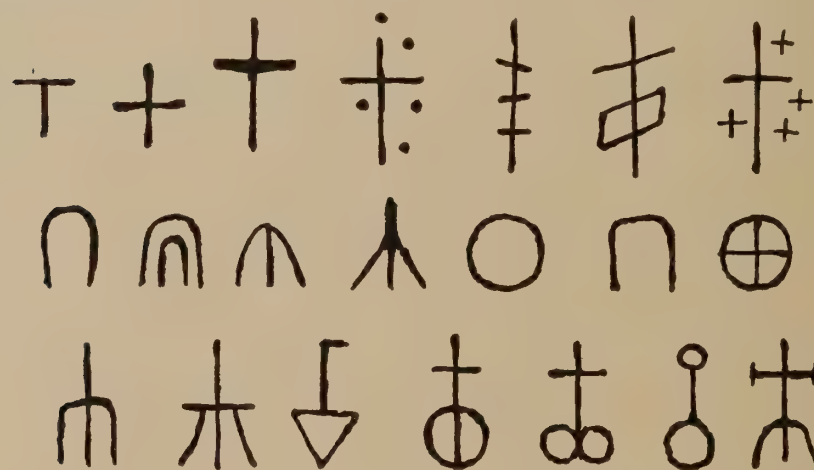


Fig. 4. Ältere Gruppe: Gravierungen von einfachster, geometrisch-schematischer Form.

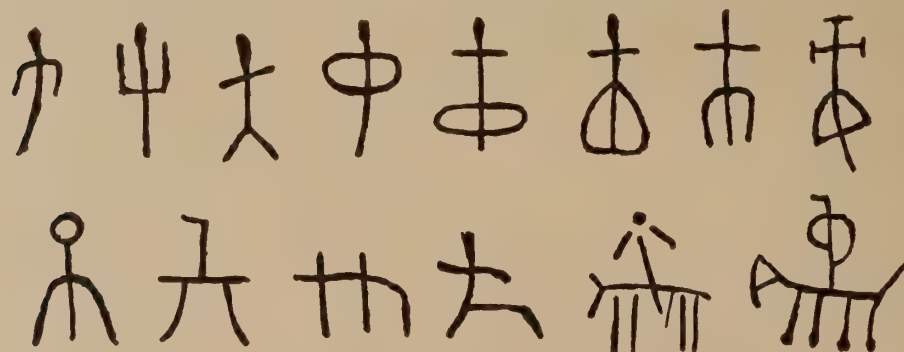


Fig. 5. Ältere Gruppe: Menschen- und Tierschemas.

oder minder schematisierte, häufig rein geometrische Zeichen und Zeichnungen. Trotzdem ist ihr Formenschatz verhältnismäßig abwechslungsreich. Er besteht zum Teile nur aus einfachsten Punkt-, Strich-, Kreuz-, Bogen- und Kreiskombinationen, welche wir nichtsdestoweniger bereits ihrer Mehrheit nach wohl als Endschematisierungen der menschlichen Gestalt zu fassen haben. Letzteres gibt sich für eine Anzahl weiterer Figuren noch deutlicher zu erkennen, zu denen sich seltene, ähnlich reduzierte Tiergestalten gesellen. Die beigegebenen Figuren 4 und 5 (Tafel 14) entheben uns einer näheren Einzelbeschreibung. Als charakteristischer „Leittypus“ kehrt das gegitterte Rechteck wieder, zumeist mit langem „Halse“ und kreis- oder kreuzförmigem „Kopfe“ (Fig. 6, Tafel 15). H. Breuil hat bereits im Jahre 1915 ausgesprochen, daß diese Rechteckfiguren, zu welchen als Variante Ovalfiguren, des öfteren mit deutlichen „Armen“, treten, in Beziehung zu den gravierten, dann und wann selbst bemalten anthropomorphen Schieferidolen stehen, welche in der Kupferzeit Portugals und seiner Nachbargebiete so häufig sind (Fig. 7, Tafel 15).

Zieht man in Erwägung, daß auch die früher genannten Figurenschemen (Fig. 4 und 5) sichtliche Analogien zu spanischen Dolmengravierungen¹⁾ und vor allem zu den steinzeitlichen Felsmalereien von Andalusien und Estremadura verraten, so gewinnen wir dadurch wertvolle Anhaltspunkte für die chronologische Datierung unserer nordwestspanischen Plätze. Dieselben formen ein Ensemble, welches, als solches genommen, von den äneolithischen Piktographien der Halbinsel zu sehr abweicht, um den letzteren unmittelbar angegliedert und damit zeitlich gleichgestellt werden zu können. Andererseits bestehen zwischen ihnen und speziell den portugiesischen Kleinidolen derart unverkennbare Zusammenhänge, daß eine mittelbare Verwandtschaft zwischen beiden nicht in Abrede gestellt werden kann. Die galicisch-nordportugiesischen Darstellungen sind späte, degenerierte Abkömmlinge jener kupferzeitlichen Vorkommnisse und rücken damit chronologisch in die erste Bronzezeit.

Daß übrigens zwischen den Piktographien von La Coruña (Polvorinfelsen) und Villadesuso einerseits und jenen von Eira d'os Mouros sowie Cachão da Rapa andererseits, gewisse Unterschiede zutage treten, sei nicht verschwiegen. Nur die letzteren Plätze weisen deutliche Rechteck- bzw. Ovalfiguren (Fig. 6) auf, ebenso wie der noch nicht näher publizierte *Outeiro d'o Galiñeiro* bei Cequeril (Prov. Pontevedra). Es mag interessieren, daß an einer weiteren, desgleichen noch unedierten Fundstelle vollends eine „regressive Evolution“ dieser schematischen Rechtecke in die Erscheinung tritt: dieselben erhalten neuerdings einen halbkreisförmigen „Kopf“ und deutliche „Arme“ oder „Füße“. In der Schlußphase erscheinen sogar die „Zehen“ und „Finger“, sowie die „Ohren“ eingetragen, ohne daß die schematische Auffassung als solche geopfert wäre.

¹⁾ Besondere Beachtung verdient eine gravierte Deckplatte des *Dolmen del Barranc* bei Espolla (Katalunien), deren Veröffentlichung durch P. Bosch Gimpera bevorsteht. Die Zeichnungen stimmen überraschend mit den Felsgravierungen von La Coruña überein und könnten übrigens, auf der Außenseite des Decksteines angebracht, etwas jünger sein, als der megalithische Bau selbst.

Jüngere Gruppe. Ungleich umfangreicher, als die vorhergehende, ist diese wichtige Gruppe bislang weder systematisch studiert, noch irgendwie monographisch behandelt worden. Kurze, zum größten Teile unbefriedigende Angaben finden sich bei M. Murguía¹⁾, C. García de la Riega²⁾, R. Sobrino³⁾, F. Fernández Gil⁴⁾, A. M. B. Meakin⁵⁾ und anderen⁶⁾. Die Zahl der hierhergehörigen Fundorte beläuft sich bereits auf rund 150, um deren Auffindung sich vor allem Casto Sampedro, Enrique Campo Sobrino und Ramón Sobrino Buhigas verdient machten; die von J. Cabré⁷⁾ gegebene Liste ist nicht nur unvollständig, sondern auch in bezug auf Namen und Einzelheiten unzuverlässig.

Die Gravierungen sind abermals an freien Granithöckern angebracht, die sich, meist niedrig flach oder leicht schräg geneigt, nur wenig von ihrer Umgebung abheben; viel seltener bedecken sie senkrechte Felswände. Sie treten ebensowohl auf hohen Bergkuppen, wie an Hügelabhängen oder in den Tälern auf und scharen sich anscheinend mit besonderer Häufigkeit um Stellen, welche den Ozean und dessen tiefeingeschnittene Buchten beherrschen, bzw. in deren Nähe sich Quellen befinden. Nicht wenige dieser Felsbilder, welche in Galicien selbst als „*insculturas*“ bezeichnet werden, sind der umwohnenden Landbevölkerung seit undenklichen Zeiten bekannt und werden von ihr als geheime Schrift- und Merkzeichen aus ferner Heidenzeit gedeutet, unter denen ansehnliche Schätze verborgen schlummern. Es ist dementsprechend begreiflich, daß bereits mehr als eine Granitplatte dieser gefährlichen Auffassung zum Opfer fiel, d. h. mittels Sprengstoffe zerstört wurde.

Die Gravierungen pflegen nicht in Gestalt von Einzelfiguren aufzutreten, sondern bilden zumeist kleinere oder größere Gruppen. Die Linien sind gewöhnlich breit und tief in den harten Granit eingerieben, was mit besonders harten Meißeln (Bergkristallbrocken?) bewerkstelligt wurde und einen ziemlichen Aufwand von Zeit und Ausdauer erforderte. Viele der Zeichnungen verraten große Sorgfalt und künstlerischen Sinn, besonders die Kreisgebilde. Der Erhaltungszustand schwankt stark. Ein guter Teil ist sehr befriedigend konserviert, nicht wenige Stätten sind von Erde, Moos und Flechten bedeckt, wieder andere durch atmosphärische Einwirkungen ziemlich verwittert und zersetzt, so daß sich die Figuren nur bei günstiger Schrägbeleuchtung, des Morgens oder Abends, entziffern lassen.

¹⁾ M. Murguía, Historia de Galicia. La Coruña, 2. Aufl., Bd. I (1901), S. 594 u. 597; Bd. II (1905), S. 597ff. Ders., Peñasco con insculturas en Mondariz. *Boletín de la Real Academia Gallega*. Coruña, Bd. X (1915), S. 257ff.

²⁾ C. García de la Riega, Galicia Antigua. Pontevedra (1904), S. 100f.

³⁾ R. Sobrino Buhigas, Zeitschrift „*Ultreya*“; Santiago 1919, Nr. 5, 6, 7 und 12.

⁴⁾ F. Fernández Gil y Casal, Apuntes arqueológicos. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Madrid. Bd. LXVIII (1916), S. 29ff. Ders., Sobre insculturas rupestres en la provincia de Pontevedra. *Boletín de la Real Academia Gallega*. Coruña. Bd. XI (1916), S. 193ff. Ders., Sobre la identificación de las insculturas del „Monte Mogor“ con la moneda de Cnossus. *Ebda.*, Bd. XI (1916), S. 279ff.

⁵⁾ Anette M. B. Meakin, Galicia, the Switzerland of Spain, London 1909 (S. 273—275).

⁶⁾ F. Tettamancy Gastón, La Torre de Hérculas. La Coruña. 1920 (S. 20—55).

⁷⁾ J. Cabré, El arte rupestre en España. Madrid 1915. S. 92ff.

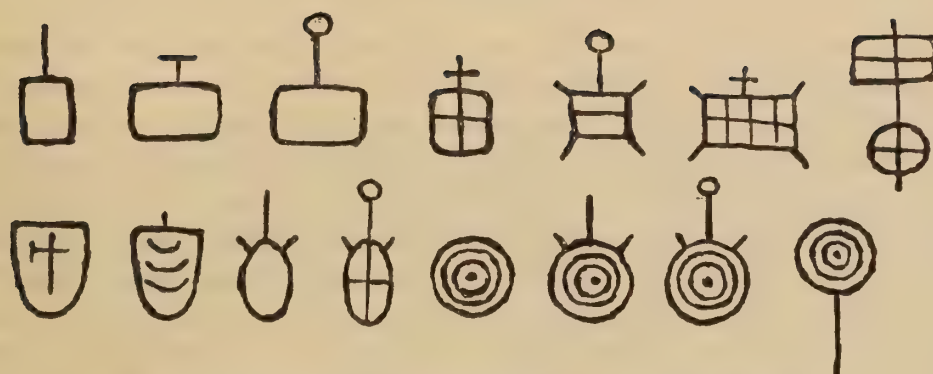


Fig. 6. Ältere Gruppe: Rechteckige und ovale „Idolschemas“.

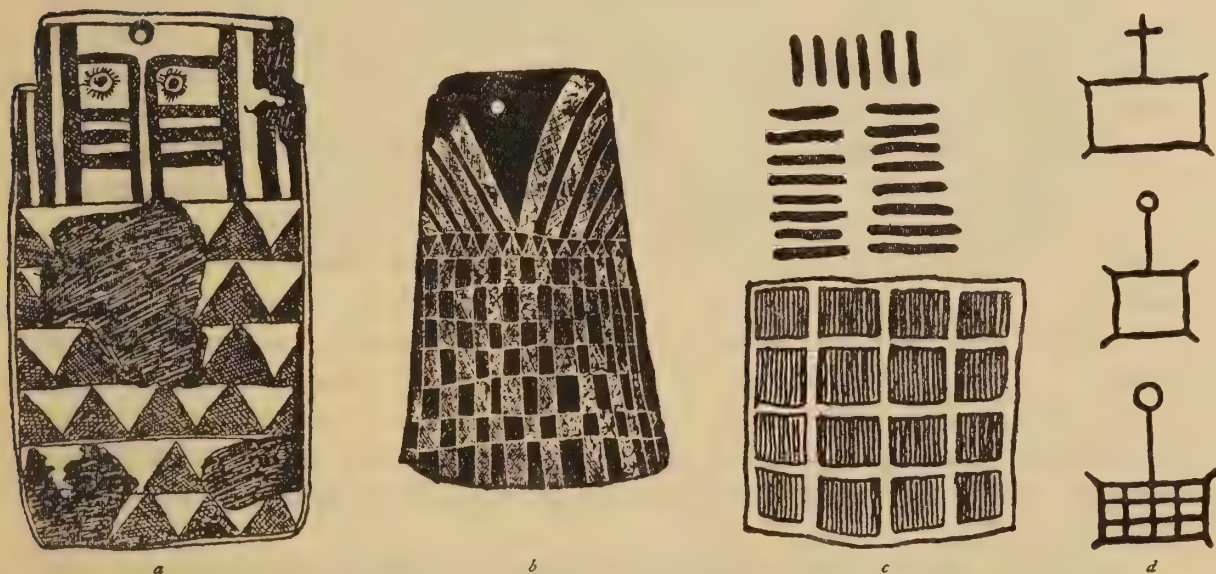


Fig. 7. a) Schieferidol aus dem Dolmen „Anta da herdade dos Cavaleiros. (Nach J. Leite de Vasconcellos.)
 b) Ebensolches von Vianna do Alemtejo. (Nach Estacio da Veiga.)
 c) Gemaltes Idol vom Felsen „Cachão da Rapa“. (Nach J. Cabré.)
 d) Idolgravierungen von „Eira d'os Mouros“, Pontevedra.

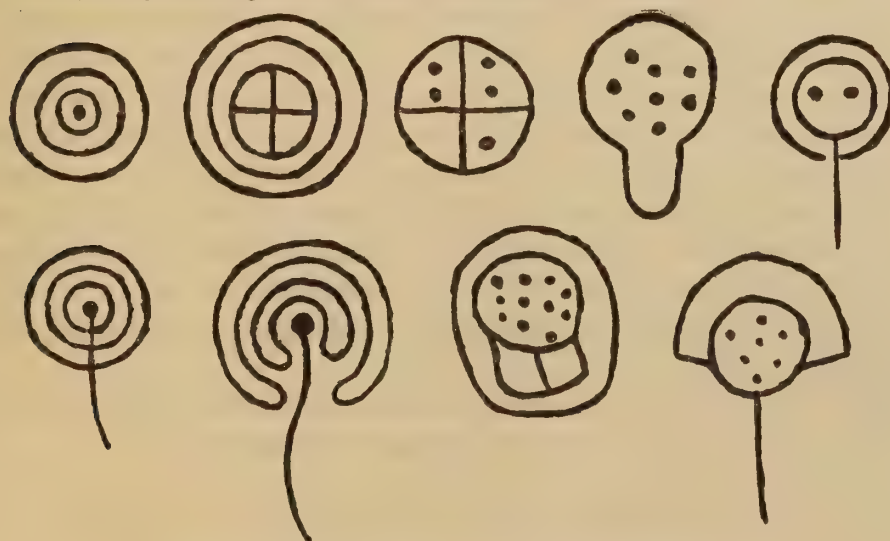


Fig. 8. Jüngere Gruppe: Kreiskombinationen.

Dem Formenschatze dieser Gruppe verleihen die zahlreichen Kreismuster mit den daran geknüpften Kombinationen das charakteristische Gepräge (Fig. 8, Tafel 15 und Fig. 9, Tafel 18). Es erscheinen zunächst einfache, mit größerer Häufigkeit jedoch mehrfache, konzentrische Kreise (*Portela d'a Cruz*; Fig. 14, Tafel 17). Den Mittelpunkt nimmt vielfach eine kleine schalenförmige Vertiefung, dann und wann ein regelrechtes Kreuz ein; oftmals sind die Kreise mit einer Anzahl von Punkten ausgefüllt. Nicht selten sind diese Rundfiguren „gestielt“, wobei die Radiallinien vom Mittelpunkte selbst oder einem der äußeren Kreise ausgehen können (Fig. 10, Tafel 16). In vielen Fällen „öffnen“ sich die letzteren, um den „Stielen“ freien Austritt zu gestatten. Oft erhalten die Kreismuster mannigfach variierende Ausbuchtungen und Ansätze, mehrermals sind sie zu ziemlich komplizierten Spiralgebilden umgeformt, welche an antike Labyrinthdarstellungen erinnern (*Peña de Mogor*, bei Marín, unweit Pontevedra; Fig. 9, Tafel 18).

Dessen nicht genug, sind die Figuren häufig unter sich unmittelbar kombinierte, d. h. greifen ineinander über oder sind miteinander durch Linienfurchen verbunden (*La Caeyra* bei Pontevedra; Fig. 11, Tafel 16 und Fig. 12, Tafel 17), wobei sich zwischen sie lange Reihen von Punkten und Näpfchen einzuschalten vermögen. So entstanden zum Schlusse an einzelnen Fundstellen ebenso komplizierte, wie seltsame Bildergruppen, die den Eindruck primitiver „Kartenskizzen“ erwecken. Man glaubt, unter Zulassung der Phantasie, kindliche Planzeichnungen von Rundhütten, Befestigungsanlagen mit ihren Wällen, Gräben und Zugängen, von Fluren und Wegen vor sich zu haben; die Punkthäufungen könnten Pflanzungen, den Herdenbestand oder ähnliches graphisch-konventionell wiedergeben.

Zwischen diese rein geometrischen Figuren schalten sich, übrigens nicht allzuhäufig, Tierbilder ein, welche an einigen Plätzen nahezu ausschließlich vorherrschen, so z. B. auf der *Laxe d'as Lebres* bei Pontevedra. Sie sind durchweg stark schematisiert (Fig. 13, Tafel 18 und Fig. 14, Tafel 17). Deutlich sind die Hirsche, wenn auch mit unbeholfen steifer Wiedergabe des Geweihes, so z. B. auf der *Piedra de los Ballotes* bei Carril (Fig. 15, Tafel 19); auch die Ziegenbilder sind zumeist noch einwandfrei bestimmbar, im Hinblick auf ihr langes oder weit-ausladendes Gehörn (vgl. *Portela d'a Cruz*; Fig. 14). Der Mehrheit nach handelt es sich jedoch um einfachste konventionelle Wiedergaben von „Vierfüßlern“. Sie geben sich, nach ihrem allgemeinen Körperbau, schlechthin als „Säugetiere“ zu erkennen, ungefähr von der Größe und Beschaffenheit der oben genannten beiden Spezies. Wir dürfen sie vielleicht manchmal als Schafe interpretieren, indes klare bildliche Hinweise auf das Rind, Pferd oder den Hund in Galicien bislang gänzlich fehlen.

Es liegt nicht in unserer Absicht, uns näher über den mutmaßlichen Zweck und die Bedeutung dieser galicischen Felsgravierungen zu äußern. Tief und kräftig ausgeführt, erheischte ihre Herstellung Mühe und Sorgfalt, so daß sie schon ihrer ganzen Form nach nicht mit den flüchtigen „Graffiti“ verwechselt werden können, welche als das undatierbare Werk von Hirten oder Bauern



Fig. 10. Lombo d'a Costa, bei San Jorge de Sacos (Pontevedra).
Nach R. Sobrino („Ultreya“, 1919 Nr. 7).



Fig. 11. La Caeyra (Pinares del Marqués de Riestra), bei Pontevedra.
Nach R. Sobrino („Ultreya“, 1919 Nr. 5).



Fig. 12. La Caeyra (Pinares del Marqués de Riestra), bei Pontevedra.
Nach R. Sobrino („Ultreya“, 1919 Nr. 6).



Fig. 14. Portela d'a Cruz, bei San Jorge de Sacos (Pontevedra).
Nach R. Sobrino („Ultreya“, 1919 Nr. 6).

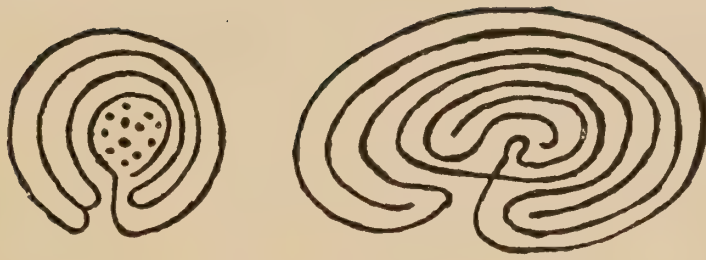


Fig. 9. Jüngere Gruppe: Kreisfiguren.
(La Caeyra bzw. Peña de Mogor, bei Pontevedra.) Nach R. Sobrino.

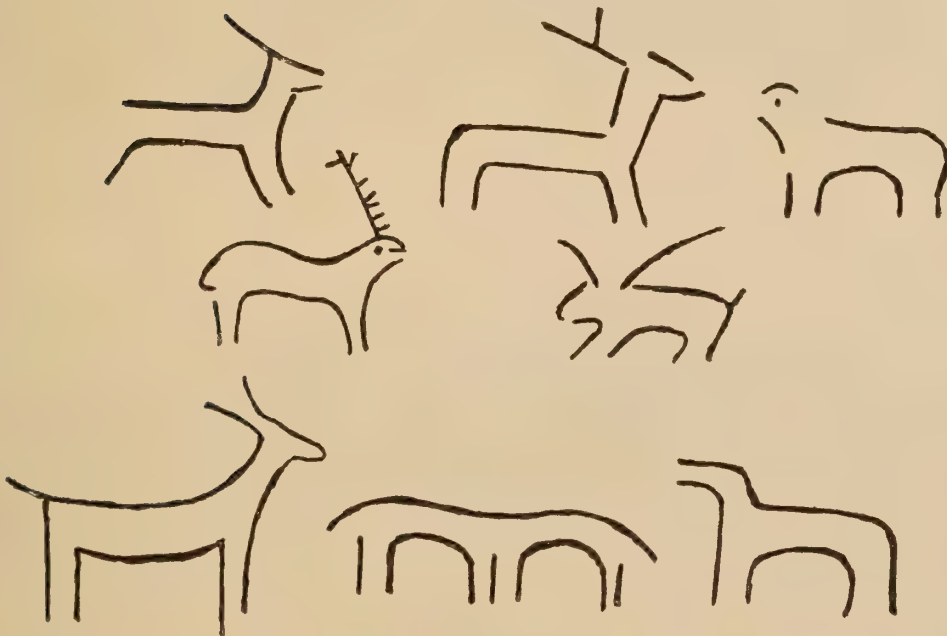


Fig. 13. Jüngere Gruppe: Tierwiedergaben.



Fig. 17. Evolutionsschema der Kreisfiguren
aus menschlichen Darstellungen. Nach H. Breuil.



Fig. 15. Piedra de los Ballotes, bei Carril unweit Villagarcía de Arosa (Pontevedra). (Die Gravierungen sind mit Kreide verstärkt. Länge der Meßleine: 50 cm.)

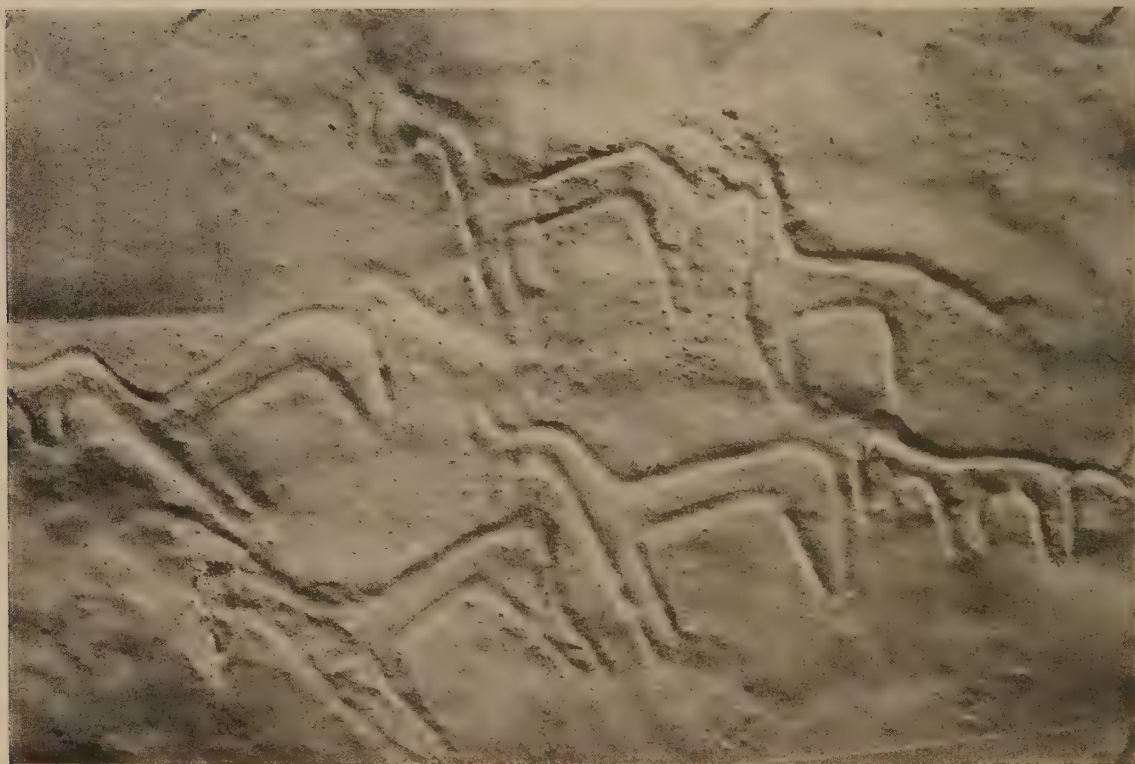


Fig. 16. Peña de los Siete Infantes de Lara, bei Yecla de Yeltes (Prov. Salamanca).
Nach Photographie eines Abklatsches.

auch in Spanien so ziemlich überall vorkommen und fast stets auf Spieltrieb und Zeitvertreib zurückgehen dürften¹⁾. Überdies ist der Formenschatz trotz seiner ansehnlichen Mannigfaltigkeit, deutlich umschrieben: er ist unverkennbar auf einen bestimmten Ideenkreis eingestellt und steht ganz im Banne und innerhalb der Grenzen dieses letzteren. Das Wahrscheinlichste ist, daß es sich um Kultstätten in des Wortes weitester Bedeutung handelt. Dienten diese dem Ahnenkulte oder Zauber- und Wahrsagezwecken? Waren es Oratorien, an denen man Gestirne oder Kräfte der Natur verehrte? Verkörpern sie Opferplätze oder politisch-religiöse Versammlungsorte und dürfen wir gewissen komplizierten Darstellungen bereits den Wert einer primitiven Schrift oder doch damit verwandter Verständigungsmittel zuerkennen? Wir vermögen bis auf weiteres keine dieser Fragen befriedigend zu beantworten.

Geographisch ist unsere „jüngere Gruppe“ desgleichen auf den Nordwesten der Pyrenäenhalbinsel beschränkt und besaß ein Hauptzentrum anscheinend im Gebiete des unteren Miño (Provinz Pontevedra). Trotzdem ist es derzeit mangels hinreichender Vorarbeiten noch unmöglich, genauere Grenzen zu ziehen. Ein peripherischer Ausläufer dieser Kunst liegt unseres Erachtens aus der Gegend von Vitigudino, im Westen der Provinz Salamanca, nahe an der portugiesischen Grenze vor. Hier befindet sich, etwa 2 km südlich von Yecla de Yeltes, die La Tène-zeitliche (d. h. spätkeltische) Befestigungsanlage „*El Lugar Viejo*“, und in nächster Nähe der letzteren, am Varlaña-Bache, eine niedere flache Granitplatte, welche im Volksmunde als die „*Peña de los Siete Infantes de Lara*“ („Fels der sieben Infanten von Lara“) bekannt ist. Der natürliche Felsbuckel ist annähernd vier Meter lang und zwei Meter breit und trägt sechs Tiergravierungen, welche zusammen eine Gruppe von 0,90 m Länge und 0,60 m Breite bilden (Fig. 16, Tafel 19). Nach einer uralten Tradition sind unter dieser Platte die „sieben Krieger von Lara“ begraben²⁾. Wie schon J. L. Martín Jiménez in einer Notiz hervorhob³⁾, liegen in diesem Falle wohl Pferdebilder zugrunde; darauf deutet der hohe Widerrist und lange Schweif der Tiere. Nach ihrer ganzen stilistischen Auffassung und technischen Ausführung sind die Darstellungen, welche wir an Ort und Stelle zu studieren Gelegenheit hatten, jedenfalls dem galicischen Felsbilderkreise anzugliedern. Etwas unterhalb der Pferde sind übrigens noch einige augenscheinlich viel jüngere Zeichen und Buchstaben sichtbar.

¹⁾ Vgl. H. Breuil, Roches gravées de la Péninsule Ibérique. *Compte Rendu du Congrès de Rouen*, der „Association Française pour l'Avancement des Sciences“. Année 1921 (Mémoire hors volume). Paris 1922.

²⁾ Die „*sieben Infanten von Lara*“ (oder von Salas) sind die Helden eines populären Ritterepos, welches wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert stammt. Durch Verrat unterlegen, wurden die sieben Brüder enthauptet; ihre Schädel sind übrigens in der Kirche von Salas de los Infantes aufbewahrt. Die legendäre Übertragung der Grabstätte an unseren Fundort bei Yecla beweist, daß dessen Gravierungen von alters her die Aufmerksamkeit der einheimischen Bevölkerung erregten und nicht als sinnlose Spielerei betrachtet wurden.

³⁾ J. L. Martín Jiménez, Una estación prehistórica en Yecla de Yeltes. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Madrid. Bd. LXXV (1919), S. 415 ff.

Und nun zur Altersfrage dieser jüngeren Gruppe! Es ist zunächst unleugbar, daß sie mit der älteren organisch zusammenhängt. Dies erweisen vor allem die Kreisbilder, welche bereits in der letzteren vorgebildet auftreten, so z. B. in *Eira d'os Mouros* (Fig. 3). Andererseits erscheinen auf der jüngeren Stufe diese Kreismuster vielfach in ungleich fortgeschrittenerer Evolution und dementsprechend komplizierteren Kombinationen, indes die rechteckigen Idolbilder überhaupt ausgeschaltet sind. An ihre Stelle treten, als neue Einheit, die Tierwiedergaben, für welche sich in der früheren Phase nur schüchterne Anläufe anführen lassen. Wir werden sie daher der jüngeren Bronzezeit einzureihen haben.

Wir haben an anderer Stelle¹⁾ den Nachweis erbracht, daß Galicien während der Bronzezeit eine hervorragende Rolle zufiel. Ansehnlich ist ebenda die älteste Stufe dieser Kulturperiode vertreten, mit Flachbeilen, welche die organische Fortentwicklung der in diesem Gebiete zahlreich auftretenden Kupfertypen darstellen. Nichts ist daher logischer, als unseren „älteren Felsbilderkreis“ dieser frühen Bronzestufe anzugliedern, zumal er, wie bereits oben angeführt wurde, desgleichen in der reichen Äneolithkunst Westspaniens (Estremadura und Portugal) wurzelt und aus ihr herausgewachsen sein muß.

Auf diese Anfangsstufe folgt in Galicien eine große Hauptbronzezeit, in erster Linie gekennzeichnet durch Absatzbeile, mit einem und noch häufiger, mit zwei kräftigen seitlichen Ringen, zur Befestigung an geknickten Stielen. Dieser Beiltypus tritt in unserem Gebiete in wahrhaft überraschender Menge zutage, sowohl in Form von Einzelfunden, als auch in Gestalt von versteckten Depots. Mehrere Tausende von Exemplaren sind während der letzten Jahrzehnte in modernen Metallgießereien vernichtet worden, ohne daß dies verhindert, solchen Äxten so ziemlich allüberall auf den Dörfern und in kleinen Privatsammlungen zu begegnen. Es ist merkwürdig, daß nur ein Teil dieser Beile die übliche vollendete Form aufweist; eine große Anzahl trägt oben einen massiven, glockenförmigen Gußzapfen, aus dessen chemischer Analyse hervorgeht, daß diese Stücke in noch flüssigem Zustande einen ansehnlichen Zusatz von Blei erhielten, welcher den Körper derselben um 14 bis 40 Prozent, den Kopf vollends um mehr als 50 Prozent „verfälschte“. Da die Beile außerdem stets den richtigen, vollwertigen Betrag von Zinn und Kupfer aufweisen, kann es sich nicht um betrügerische Händlermanipulationen handeln, zumal der erhaltene Gußzapfen die vorgenommene Bleimischung offen verriet. Wir haben daher wohl an Votivgeräte für Gottheiten oder Verstorbene zu denken, welche von allem Anfange an in dieser Absicht hergestellt und durch Bleizugabe für Alltagszwecke unbrauchbar gemacht wurden, um deren Profanierung durch skrupellose Zeitgenossen unmöglich zu gestalten.

Die Bronzefunde Galiciens und des benachbarten nördlichen Portugal übertreffen an Zahl bei weitem jene der gesamten übrigen Pyrenäenhalbinsel.

¹⁾ H. Obermaier, Impresiones de un viaje prehistórico por Galicia. *Boletín Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*. Bd. VII. Orense 1923. Nr. 148 und 149.

Dieser auffallende Reichtum findet seine zwanglose Erklärung darin, daß einzig in dieser Region Spaniens Zinn in nennenswerten Mengen vorkommt, während dessen Auftreten in der Gegend von Cartagena, in Huelva und Südportugal zu geringfügig ist, um für das vorgeschichtliche Metallurgieproblem ernstlich in Betracht zu kommen. Galicien besitzt Zinnlagerstätten bei Noya (westlich von Santiago de Compostela; Coruña), im Nordosten der Provinz Pontevedra (Zone von Lalín), im Westen und Süden der Provinz Orense (Zonen von Carballino und Rivadavia, bzw. von Verín und La Gudiña). Die Zinnadern sind von annehmbarer Stärke und vorzüglicher Qualität; das Mineral liegt teils offen zutage, in Form von alluvialen oder eluvialen Auswitterungsprodukten. Wir stehen nicht an, in dem buchtendurchfurchten und inselumkränzten Galicien überhaupt die „Zinninseln“ (Kassiteriden) der Bronzezeit zu erblicken, indes der Handelskontakt Spaniens mit England auf jüngere Zeiten anzusetzen sein dürfte.

Soviel mag auf jeden Fall aus unseren Ausführungen erhellen, daß Galicien zur Bronzeperiode das Hauptzentrum der Halbinsel für Bronzeherstellung und den Bronzehandel war. Es erfreute sich zu jener Zeit nachgewiesenermaßen einer besonderen Hochblüte, so daß es durchaus begreiflich erscheint, daß jener Kulturhochstand auch intensivere Kunstmanifestationen auslöste, wie sie die zahlreichen, merkwürdigen Felsgravierungen unserer „jüngeren Bildergruppe“ verkörpern.

Diese charakteristischen Piktographien dürften wohl auch mit dem eigentlichen Bronzealter erloschen sein. Die galicische Eisenzeit steht im Zeichen der aus Frankreich eingedrungenen Kelten, denen annähernd ähnliche Felskunstäußerungen fremd waren, da sie sonst in allen klassischen Keltengebieten in entsprechender Entfaltung vorkommen mußten. Im nordwestlichen Spanien finden sich übrigens unmittelbare Anhaltspunkte dafür, daß unsere Felsbilder in jener Keltenzeit bereits unverstanden waren, oder doch keine Beachtung oder Berücksichtigung mehr erfuhren. In der eisenzeitlichen Bergfestung des Monte de Santa Tecla, unfern von La Guardia (Pontevedra), geht ein Teil der Keltenmauer schonungslos über die alten Gravierungen hinweg, und das Gleiche wiederholt sich in Yecla de Yeltes, wo die mächtige Umwallungsmauer des „Lugar Viejo“ (unveröffentlichte) Piktographien von der Art des „Felsens der sieben Infanten“ überdeckt. Ähnliche „Profanationen“ vermöchten wir aus einigen Kuppenbefestigungen („castros“) der Provinz Pontevedra namhaft zu machen, so vom Castro Laureiro bei Cuntis. Dies alles läßt darauf schließen, daß jene Gravierungen für die keltische Besiedlungsschicht bereits völlig wert- und interesselos waren.

Es wäre eine verlockende und dankbare Aufgabe, diese galicische Felskunst mit den ihr nach Form und Inhalt nahestehenden außerspanischen Vorkommnissen zu vergleichen. Hierfür käme in erster Linie Irland in Betracht¹⁾.

¹⁾ Vgl. H. Breuil and R. A. S. Macalister, A study of the chronology of bronze-age sculpture in Ireland. *Proceedings of the Royal Irish Academy*. Bd. XXXVI, Section C, Nr. 1. Dublin 1921.
R. A. S. Macalister, Ireland in Pre-Celtic Times. Dublin-London 1921.

Ein Teil der Zeichnungen von New Grange, besonders die Dreieckkombinationen, geben sich als zersetzte, wohl kaum mehr richtig begriffene Elemente der äneolithischen Idolbilder Südwesteuropas zu erkennen, wie sie in typischer Ausbildung in den portugiesischen Schieferamuletten, vom Felsen Peña Tú und vom Stirnsteine des Dolmen von Cangas de Onís, beide in Asturias, vorliegen¹⁾.

Daß die einfachen geometrischen Schemen der „älteren Gruppe“ Galiciens formidentische Vorläufer in den Dolmen und Sierra-Morena-Malereien Spaniens besitzen, hoben wir bereits früher hervor. Auch in Frankreich existieren treffliche Analogien, so z. B. in den Dolmen der Gegend von Guérande (Loire-Inférieure).

Engere Verwandtschaft zu unserer frühbronzezeitlichen Gruppe selbst verraten gewisse Darstellungen von Dowth, Loughcrew, Knockmany und Seskilgreen, sämtliche in Irland. Die irischen Gravierungen von Cluain Fionn-Locha (Clonfinlough) muten vollends wie unmittelbare Geschwister zum „Polvorín“- und „Altarfelsen“ von La Coruña an!

An die „jüngere Gruppe“ Galiciens schließen sich, ob ihrer kombinierten Kreisbilder, in Irland die Gravierungen von Staigue Fort bei Westcove, von Ballynasare und Aghacarrible (Ath an Charbaid) bei Dingle, jene von Tullakeel bei Sneem und andere an²⁾. Die Labyrinthfigur vom Mogorfelsen (Fig. 9) wiederholt sich überraschend in Hollywood bei Wicklow.

Tierbilder fehlen im irischen Kreise anscheinend völlig, hingegen wird es nunmehr vielleicht möglich werden, im Lichte der galicischen Funde gewisse Felsgravierungen Frankreichs, so z. B. in der Vendée, näher zu datieren. H. Breuil ist geneigt, die Kreisbilder mit zentralem Punkte und langem „Körperstiele“ auf Schematisierungen der menschlichen Figur zurückzuführen³⁾ (Fig. 17, Tafel 18). Sollte dem so sein, so käme als primärer Ausbildungsherd dieser Idee am ehesten wiederum Spanien in Erwägung, indes die nordischen Vorkommnisse wohl mit sekundären, etwas jüngeren Zentren in Zusammenhang zu bringen sind.

¹⁾ Vgl. G. Coffey, New Grange (Brugh na Boinne) and other incised tumuli in Ireland. Dublin 1912.

²⁾ Ch. Graves, On a previously undescribed class of monuments. *Transactions of the Royal Irish Academy*. Bd. XXIV. Antiquities: Part IX (S. 421). Dublin 1867.

³⁾ Siehe oben: Breuil-Macalister, A study of the chronology, etc. Dublin 1921.

PRIMI SAGGI DI ARTE PLASTICA NELL' ITALIA PREISTORICA

Tavole 20—22

Di UGO ANTONIELLI-Rom

Chi si fermi a considerare le rudimentali e modestissime opere d'arte rappresentativa o figurata, sopra tutto nel campo della plastica, lasciateci dai primitivi abitatori d' Europa nei tempi neolitici e nella prima fase dell' età dei metalli, non può non ripetere due comunissime osservazioni. Prima, quella dell' enorme distacco, sia nelle forme che nello spirito, intercedente fra i prodotti delle suddette età e la meravigliosa fioritura artistica dovuta ai „cacciatori della renna“; seconda, quella della grande umiltà con cui si concretizzano i primi intenti artistici in paesi dove l' arte poi toccherà insuperabili altezze. E se con la prima osservazione ci liberiamo a fatica dal dubbio tormentoso, che prodotti così ricchi di artistica dignità sieno proprio da attribuire ai più remoti tempi dell' incivilimento umano, come è quasi unanime giudizio; con l' altra non possiamo che maggiormente rallegrarci ammirando la divina potenza dello spirito umano, anelante di sforzo in sforzo un sempre più alto segno ideale.

Veramente umili e modeste sono queste prime opere, da cui sembra che l' arte sia quasi estranea, tanto è rozzo il loro aspetto; ma indipendentemente dal loro riconosciuto valore documentario nella storia della „civiltà“, sarebbe ingiusta trascuranza non tenerne conto anche nella storia dell' arte. Forme *embrionali* d' arte, primissime manifestazioni di una attività estetica che darà in séguito frutti rigogliosi, esse pertanto costituiscono un „preliminare“ che s' impone.

I risultati poi degli studi di Etnografia, così straordinariamente sviluppatasi nei tempi moderni, recano sommo conforto all' esegeta di quelle umili e modeste opere preistoriche, in considerazione anzi tutto della luce che al problema delle origini del fenomeno artistico arreca tanta messe di materiali primitivi. Però, è da notare qual forzata limitazione costringa l' esegeta nel campo dell' archeologia preistorica, non potendo in questa aversi la compiutezza e la ricchezza di „dati“, che invece troviamo nella vita dei popoli naturali viventi.

Ma, anche sugli scarsi elementi, laboriosamente ricercati o inaspettatamente donati dalla terra non sempre avara, è fruttuoso il lavoro di studio; e se è vero che ogni superiore esercizio di critica debba arrestarsi di fronte ai modestissimi e umili reperti, poichè non ci dimentichiamo che il loro primo valore è essenzialmente „storico“ o „archeologico“, tuttavia un intelligente esame, e più ancora una saggia interpretazione che non sorpassi o trascenda la rude semplicità del documento preistorico, saranno pur sempre causa di utile contributo ai nostri studi.

Uno dei libri meglio concepiti e più sapientemente scritti rimarrà sempre la „Storia primitiva dell' Arte figurata in Europa“ di Maurizio Hoernes: libro ancora fondamentale, benchè uscito or è più di venticinque anni e che attende un emulo coraggioso o un augurabile aggiornatore¹).

* * *

¹) Intendo sull' argomento esclusivo della *preistoria europea* e con larghezza di esame, poichè

Il materiale preistorico italiano *anteriore alla civiltà del ferro*, nel libro dell' Hoernes, fa appena una breve comparsa. Ciò deve al fatto che fino al 1898 scarsissime erano le testimonianze dell' embrionale attività artistica delle genti primitive italiane anteriormente (lo ripeto perchè sia ben tenuto presente) alla „età del ferro“: due figurine liguri, qualche altro idoletto meridionale, poche figurine animali delle terramare, e nulla più. Ma dal 1898 in poi, come le scoperte si accrebbero nei paesi orientali e in Grecia, nelle isole dell'Egeo e in Creta, così nuovi e importanti ritrovamenti e riconoscimenti avvennero in Italia. Queste „aggiunte“ alla storia dell' arte primitiva mediterranea non andarono del tutto taciute; fra i nostri studiosi, Angelo Mosso ebbe il merito di divulgare il materiale italiano prima ignoto, e non una sola volta¹⁾.

Ma gli scritti del Mosso, compresa la particolare Memoria del 1907, anch' essa ormai invecchiata, per quanto sieno i soli a fornire una adeguata conoscenza dei primi saggi di arte plastica in Italia, non possono considerarsi trattazione completa. Ora, il materiale italiano è tutt' altro che scarso, tutt' altro che insignificante; date le ragioni dottrinali sopra esposte e tenuto conto della speciale posizione dell' Italia, stimo che non sia inutile raccogliere in un quadro d' insieme queste antichissime e sparse vestigia, anche se umili e inespressive.

Si tratterà in sostanza di comporre un „repertorio“ di queste embrionali opere plastiche italiane, aggiungendo all' enumerazione, quando occorra, qualche parola a maggiore chiarimento.

* * *

La prima opera d' arte scultoria, testimoniante l' attività dei primi abitanti della penisola, dovrebbe essere la statuetta in steatite di *donna adiposa* proveniente, come fu affermato²⁾, da una delle celebri grotte Grimaldi, o dei Balzi Rossi (*Barma Grande*). Essa adunque appartenerrebbe, in quanto al tempo, al paleolitico finale; da una parte si collegherebbe alle analoghe sculture dell' età della renna e raffiguranti donne grasse, prime quelle di Brassempouy e di Lespugue³⁾, dall' altra alle figure femminili *steatopigi* dell' età neolitica, fra le quali ricorderemo (tanto per restare nell' ambito delle terre italiane) i numerosi esemplari dell' isola di Malta, alcuni dei quali già da tempo notissimi.

Ma, anche se accettassimo l' invito di autorevoli studiosi e ci togliessimo ogni dubbio sull' autenticità della discussa statuetta della „Barma Grande“, tenendo conto degli altri frammenti di consimili sculture ritrovati nelle celebri grotte⁴⁾, non però potremmo considerarla come un prodotto spontaneo del

per l' Arte dei Primitivi in generale ormai s' impone l' opera recente di H. Kühn, „Die Kunst der Primitiven“, in cui le arti delle scomparse genti preistoriche e quelle dei popoli naturali viventi sono studiate comparativamente e interpretate organicamente nella loro essenza.

¹⁾ In due pubblicazioni: „Idoli femminili e figure d' animali dell' età neolitica“ in *Memorie d. Accademia R. di Scienze di Torino*, ser. II, t. LVIII (1907); e in „Origini d. Civiltà Mediterranea“ (Milano 1910), al cap. 7, 8, 10, 11, 12, *passim*. Qualche utilità può anche trarsi dalla raccolta fatta dal Milani, „L' Arte e la Religione preellenica . . .“ in *Studi e Materiali* ecc. III, 1905, p. 100—142.

²⁾ Cf. S. Reinach in *Anthropol.* 1898, p. 28, tav. I—II.

³⁾ Per la seconda, molto notevole, ved. de Saint-Périer in *Anthropol.* 1922, p. 361—381 e tavv. I—III.

⁴⁾ Per tutto ved. Déchelette, Manuel . . I, p. 214.

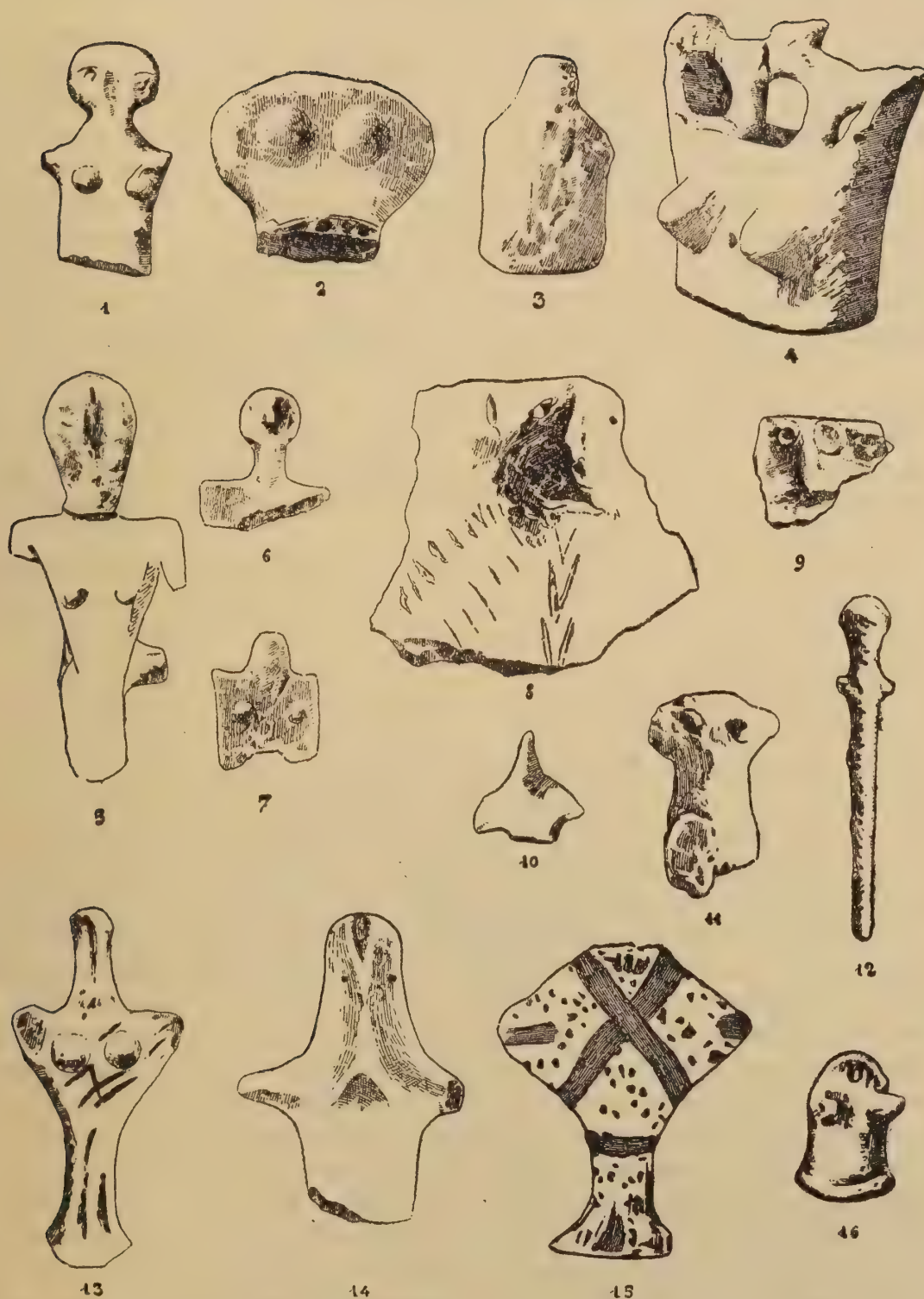


Fig. 1: Arene Candide (Liguria)

,, 2: „ „ „

,, 3: Stentinello (Sicilia)

,, 4: Caldare (Sicilia)

,, 5: Anghelu Ruju (Sardegna)

,, 6: „ „ „

Fig. 7: Anghelu Ruju (Sardegna)

,, 8: Terlizzi (Puglie)

,, 9: Pulo di Molfetta (Puglie)

,, 10: Lozzo Atestino (Veneto)

,, 11: Castellaro Vho (Lombardia)

Fig. 12: Castellaro Vho (Lombardia)

,, 13: Taranto (Puglie)

,, 14: „ „

,, 15: Palermo (Sicilia)

,, 16: Thapsos (Sicilia)

nostro paese. Quindi non la conteremo nella serie dei prodotti italiani, anche perchè essa è sostanzialmente legata a un „orizzonte archeologico“ ignoto nella vera preistoria d' Italia. Entreremo senz' altro nei tempi neolitici, osservando che nel citare le statuette maltesi, il cui tipo era già noto e che in quest' anno sono state compiutamente illustrate dallo Zammit e Singer, non ci fermeremo per accennare all' affannoso problema etnico che intorno ad esse pur è stato sollevato. L' accenno, anche se breve, sarebbe in fondo ozioso; e personalmente poi, io non credo affatto all' esistenza di una mirabolante razza steatopige, vissuta nei tempi remoti in così grande spazio, quale può esserci indicato dalle longitudini e dalle latitudini entro cui si rinvennero le adipose femminette!

Con l' *età neolitica* s'inizia realmente la serie dei manufatti che, se pure non sempre spontanei o sicuramente indigeni, documentano l' attuarsi di una „embrionale“ mentalità artistica in rudimentali tentativi di rappresentare la figura umana, e anche quella animalesca: tentativi dovuti a inesperte mani, maldestre nel creare dall' informe argilla, facile materia per prima e quasi esclusivamente usata, una espressione vitale.

Sono figure nude di donna, senza dubbio idoletti, ritrovate nelle capanne dei vivi e nelle oscure dimore dei morti, comune patrimonio di tutte le genti neolitiche del bacino del Mediterraneo, comprovanti una eguaglianza d' intenti e una comunanza d' usi e di riti che colpiscono l' attenzione dei paleontologi. E per l' Italia, non è più il caso di parlare di limitazioni spaziali, chè, come vedremo, dai „fondi di capanna“ di Lombardia a quelli di Sicilia v' è continuità di ritrovamenti. Quanti altri, di tali primitivi documenti, giaceranno ancora sepolti nelle zolle non frugate? . . . Accanto alle figurette isolate, appaiono anche „pròtomi“ per decorazione dei vasi di terra. La figura animalesca non manca; ma non appare frequente, e dovremo ritenerla alquanto rara, specialmente se si istituisce un confronto nell' età successiva.

Con l' introduzione dei metalli, con l' *età enea*, che indubbiamente nella nostra penisola segna il fiorire di una civiltà diversa per spiriti e forme dalla precedente, perchè sostanzialmente dovuta a nuova gente immigrata, la *terramaricola*, la primitiva produzione plastica continua, con la prevalenza della *figura animalesca* su quella umana. Questa non manca; anzi compare non raramente, e questa volta sicuro è il riconoscimento di prodotti non „indigeni“ in alcune delle schematiche figurette femminili. Ma la grande massa delle modeste opere plastiche è tratta dalla fauna domestica, raffigurata con mezzi sommari, in forme addirittura „infantili“, nella molle argilla, plasmate „a tutto tondo“ isolatamente, o nella parte capitale per costituire l' ansa dei vasi; infine, quando l' indusse esperienza del fonditore si è maturata, compaiono le figure nel durevole metallo.

In fondo, si è così tracciata una schematicissima storia dei primi saggi di quest' arte italiana; tanto più che il limite impostoci in questo scritto è quello segnato dalla „prima età del ferro“. E ciò, non solo per la ragione, del resto già plausibile, che con la suddetta fase di civiltà l' Italia quasi esce dalla sua vera preistoria, ma anche e sopra tutto in vista della grandissima copia di prodotti artistico-industriali, i quali fin dagli inizi della fase suddetta rivelano un notevole

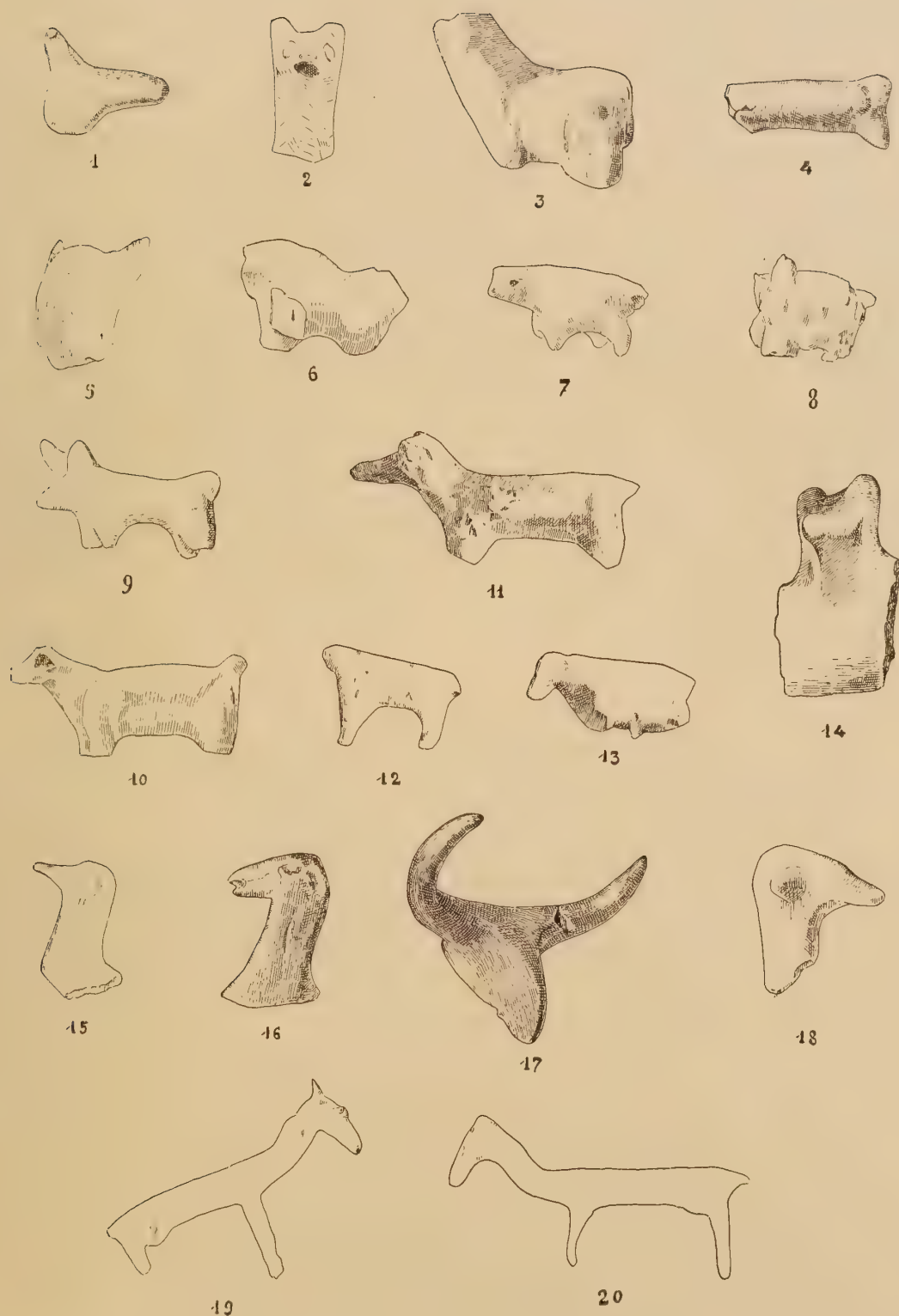


Fig. 1: Caverna Pollera (Liguria)
 „ 2: Stentinello (Sicilia)
 „ 3: Filottrano (Marche)
 „ 4: Thapsos (Sicilia)
 „ 5: Castellaro Vho (Lombardia)
 „ 6: Lozzo Atestino (Venezia)

Fig. 7: Castellazzo di Fontanell.
 (Emilia)
 „ 8: Colombare di Bersano
 (Emilia)
 „ 9: Servirola di San Polo
 (Emilia)
 „ 10: Servirola di San Polo
 (Emilia)

Fig. 11—13: Montale (Emilia)
 „ 14: Gorzano (Emilia)
 „ 15: Coppa Nevigata (Puglia)
 „ 16, 17: Valle della Vibrata
 (Abruzzi)
 „ 18: Arcevia (Marche)
 „ 19: Gerenzago (Lombardia)
 „ 20: Gerenzago (Lombardia)

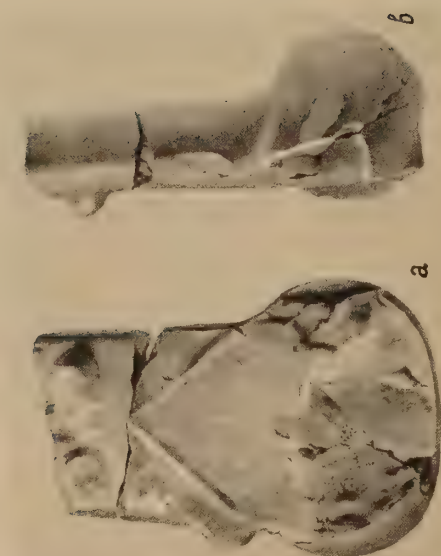


Fig. 1. *a-b*
Vho (Lombardia).



Fig. 3. *a* Pieve S. Giacomo (Lombardia).
b Gottolengo (Lombardia). *c* Servirola S. Polo (Emilia).

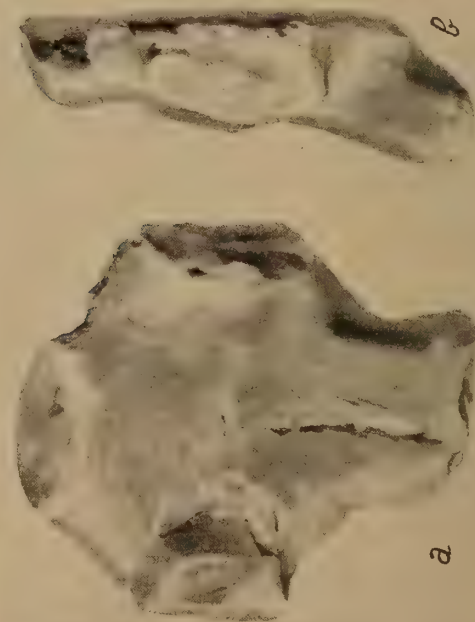


Fig. 2. *a-b* Grotta di Pertosa (Campania).

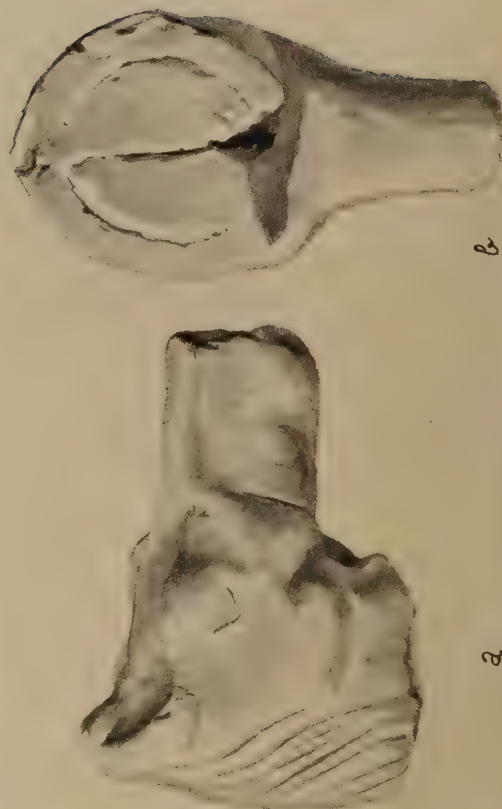


Fig. 4. *a-b* Grotta di Pertosa (Campania).

progresso nella conquista dei mezzi espressivi, e inoltre una elaborazione di „tipi“, che insieme alla innata potenzialità delle genti italiane ci attesta i benéfici e duraturi influssi venienti dai più progrediti centri dell' Oriente preellenico.

Da quanto ho detto, risultando chiara la limitazione alle due grandi età preistoriche, della pietra levigata e del bronzo, rimarranno anche fuori del quadro che tratteremo altre importanti serie di prodotti antestorici che, se non appartengono propriamente o completamente alla civiltà enea, pure hanno in essa la loro radice. Alludo alle *incisioni rupestri* delle Alpi Marittime, alle *statue-menhirs* di Val di Macra, alle prime *statuette sarde*, mirabili e originali monumenti, quest' ultime, della civiltà nuragica. In uno studio più ampio dell' arte antestorica italiana, i tre gruppi ora citati comporrebbero il capitolo più importante o interessante.

Ma è evidente la ragione per cui qui si debbano tralasciare: qui, dove si parla di „primitivi“ saggi, di „embrionali“ forme rappresentative. Sia le incisioni rupestri dell' antica Liguria che le statue-menhirs di Lunigiana, e sopra tutto i mirabili bronzetti sardi, sono prodotti di mani già esperte e presuppongono una attività anteriore, un vero e proprio „tirocinio“. Oltre ad essere ben noti agli studiosi, tutti e tre i gruppi; in quanto alle incisioni rupestri e alle statue-menhirs, dirò soltanto che ormai non può dubitarsi ch'esse vadano riferite a età non anteriore all' invenzione e all' uso progredito dei metalli¹).

* * *

Poste e chiarite le necessarie limitazioni, passiamo a redigere l'elenco dei „primi saggi“ finora noti; per ciascuno di essi sarà citata la rispettiva bibliografia.

I. Età neolitica e periodo eneolitico.

A. Figure umane

1. Statuetta femminile d'argilla grezza, rinvenuta nella grotta delle *Arene Candide* (Liguria). Tav. 20, fig. 1. (Issel, Liguria preistorica, 1897, pag. 119, tav. 3^a, 11. — Hoernes, Urgesch. pag. 236. — Della Seta, Italia antica, 1922, fig. 16, a pag. 29.)
2. Torsetto femminile acefalo d'argilla grezza, della *stessa provenienza*. Tav. 20, fig. 2. (Issel, o. c., tav. 3^a, 14. — Hoernes, o. c. — Mosso, Origini d. civiltà mediterr., 1910, pag. 93, fig. 71.)
3. Statuetta femminile acefala d'argilla scura, rinvenuta nei „fondi di capanna“ di *Vho* (Cremona) e conservata nel Museo Preistorico di Roma. Tav. 22, fig. 1^{ab}. (Mosso, o. c. pag. 126, fig. 90.)
- 4.—5. Idoletti femminili di terracotta del tipo „egeo“, rinvenuti nel villaggio neolitico di *Ripoli* (Teramo). (Inediti. Sono soltanto citati dal Mosso in „La necropoli neol. di Molfetta“, *Monum. Antichi Lincei* XX, 1910, col. 345, nota I. Li ho invano ricercati nel Museo di Ancona.)
6. Torsetto di terracotta, ritrovato nella stazione neolitica di *Stentinello* (Siracusa). Tav. 20, fig. 3. (Orsi in *Bullett. Paletnol. Ital.* XVI, 1890, pag. 193, tav. VI, 14. — Mosso, Idoli femminili ecc., 1907, tav. 2^a, 18; Origini, pag. 102, fig. 77.)
7. Idolo femminile di terracotta, rinvenuto nella stazione neo-eneolitica di *Caldare* (Girgenti). Tav. 20, fig. 4. (Mosso, Idoli ecc. pag. 388, tav. 2^a, 16; Origini, pag. 94, fig. 74.)
8. Statuetta femminile in calcare spatico, trovata nella necropoli eneolitica di *Anghelu Ruju*

¹) Cito i più recenti lavori. Per le *Incisioni liguri*: Barocelli, „Val Meraviglie e Fontanaalba“ (con X tavv.) in Atti d. Società piemont. di Archeol. e B. A. X, 1921; per le *statue-menhirs*; Mazzini in *Bullett. Paletnol. Ital.* XLIII, 1923, p. 73ssq.

- (Sassari). Tav. 20, fig. 5. (Taramelli, in *Monum. Antichi XIX*, 1909, col. 480, fig. 54, 1. — Pigorini in *Bullett. Paleon. XXXVII*, 1911, pag. 141, fig. F.)
9. Frammento di statuetta come la precedente, della *stessa provenienza*. Tav. 20, fig. 6. (Taramelli in *Monum. cit.*, fig. 54, 2.)
 10. Torsetto di statuetta come le precedenti, della *stessa provenienza*. Tav. 20, fig. 7. (Taramelli in *Monum. cit.*, fig. 54, 3.)
 11. Piccolo frammento di statuetta come le preced., della *stessa provenienza*. (Taramelli in *Monum. cit.*, col. 481.)
 12. Iddetto asessuale in calcare, della *stessa provenienza*. (Taramelli in *Monum. cit.*, col. 412, fig. 5.)
 13. Frammento di statuetta in calcare grigiastro, della *stessa provenienza*. (Taramelli in *Monum. cit.*, col. 492, fig. 62.)

B. Gruppo maltese.

Sessantatre pezzi di scultura (figure steatopigi di donna, per lo più acefale; teste; arti); una figura steatopige incisa. Provenienti dall' isola di *Malta* (Hagiar kim, Hal Saflieni, Mnaidra, Tarxien) e dall' isola di *Gozo*. (Zammit e Singer, Neolithic representations ecc. in *Journal of the R. Anthropol. Institute LIV*, 1924, pag. 67—100, pl. V—XX.)

C. Vasi con figure umane (e animalesche?).

- a) Quattro esemplari di „pròtomi“ su vasi di terracotta, della stazione neolitica di *Terlizzi* (Bari). Tav. 20, fig. 8. (Mosso e Samarelli in *Notizie Scavi* 1910, pag. 41, figg. 9, 10, 11.)
- β) Due esemplari come i preced., dalla stazione neolitica del *Pulo di Molfetta* (Bari). Tav. 20, fig. 9. (Mayer, *Le Stazioni preistor. di Molfetta*, 1904, pag. 75, tav. 3^a, 18, 21.)

D. Figure di animali.

1. Figurina di uccello (?) in terracotta nerastra, proveniente dalla caverna *Pollera* (Genova). Tav. 21, fig. 1. (Issel, *Liguria preistor.* pag. 119, fig. 45. — Mosso, *Origini*, pag. 148, fig. 103.)
2. Testa in terracotta di animale incerto (cane?), trovato nella stazione neolitica di *Stentinello* (Siracusa). Tav. 21, fig. 2. (Orsi in *Bullett. Paleon.*, XVI, 1890, pag. 194, tav. VII, 16. — Mosso, *Idoli ecc.*, Tav. 2^a, 19.)
3. Avancorpo di quadrupede in terracotta, della *stessa provenienza*. (Orsi in *Bullett. Paleon. cit.*, pag. 193, tav. VI, 9).
nella stazione terramaricola di *Taranto*. Tav. 20, fig. 13. (Quagliati in *Bullett. Paleonol. XXV*, 1900, pag. 286, fig. 1. — Pigorini in *Bullett. cit. XXXVII*, 1911, pag. 145, fig. L.)

II. Età del bronzo.

A. Figure umane.

1. Torsetto in terracotta, rinvenuto nel villaggio di *Lozzo Atestino* (Padova). Tav. 20, fig. 10. (Alfonsi in *Notizie Scavi*, 1903, pag. 546, fig. 9h.)
2. Torsetto femminile acefalo di argilla cruda, trovato nella terramara di *Castellaro di Vho* (Cremona). Tav. 20, fig. 11. (Mosso, *Idoli ecc.*, pag. 395, tav. 2^a, 20.)
3. Statuetta femminile fittile, della *stessa provenienza*. (Mosso, o. c. pag. 394.)
4. Idoletto (?) femminile di bronzo, della *stessa provenienza*. Tav. 20, fig. 12. (Mosso, o. c., pag. 395, tav. 2^a, 22.)
5. Torso acefalo di figura umana (?) in terracotta, ritrovato nella *grotta di Pertosa* (Salerno). Tav. 22, fig. 2a—b. (Carucci, *La Grotta preistor. di Pertosa*, 1907, pag. 141, tav. XXXV, 1. Mosso, *Origini*, pag. 125.)
6. Idoletto femminile di argilla dipinta, del tipo „miceneo“ campanulato e a losanga, trovato

7. Idoletto femminile d'impasto scuro, forse a imitazione del precedente, della *stessa provenienza*. Tav. 20, fig. 14. (Quagliati in *o. c.*, pag. 287, fig. 2. — Pigorini in *o. c.*, pag. 146, fig. M.)
8. Idoletto femminile acefalo di argilla chiara e dipinta, del tipo „miceneo“ campanulato e a losanga, trovato in tomba sicula nella R. Favorita di *Palermo*. Tav. 20, fig. 15. (Mosso, Origini, pag. 192, fig. 92. — De Gregorio, *Iconografia delle collez. preistor. della Sicilia*, 1917, pag. 44, tav. XXIII, 1, 2.)¹⁾
9. Idoletto come il precedente, ma con sole tracce di colorazione, della *stessa provenienza*. (Mosso, *o. c.*, fig. cit. — De Gregorio, *o. c.*, tav. cit. 3—4.)
10. Idoletto acefalo (?) di argilla chiara, a corpo circolare e campanulato, della *stessa provenienza*. (De Gregorio, *o. c.*, tav. cit. 5—6.)
11. Torsetto femminile acefalo di terracotta, ritrovato in tomba sicula a *Thapsos* (Siracusa). Tav. 20, fig. 16. (Orsi in *Monum. Antichi*, VI, 1895, col. 95, tav. IV, 4.)
12. Idoletto analogo al precedente, della *stessa provenienza*. (Orsi in *o. c.*)

B. Figure di animali.

1. Figurina fittile di maiale (?), rinvenuta nella terramara di *Castellazzo di Fontanellato* (Parma). Tav. 21, fig. 7. (Pigorini in *Monum. Antichi* 1, 1889, col. 31—33, tav. fig. 5.)
2. Figurina fittile acefala di bovino, rinvenuta nella terramara di *Colombare di Bersano* (Piacenza), e conservata nel Museo Preistorico di Roma. Tav. 21, fig. 8. (Inedita.)
- 3.—6. Quattro figurine fittili di quadrupedi, trovate nella terramara di *Monte Venera* (Reggio Emilia). (Chierici, *Notizie dell'anno 1872*, pag. 8.)
7. Figurina fittile di bovino, rinvenuta nella terramara di *Servirola di S. Polo d'Enza* (Reggio Emilia), e conservata nel Museo Preistorico di Roma. Tav. 22, fig. 3c. (Mosso, Origini, pag. 145, fig. 100A.)²⁾
- 8.—20. Tredici figurine fittili di quadrupedi (maiali, cani, bovini), rinvenuti nella *terramara anzidetta*, e conservate nel Museo di Reggio Emilia. Tav. 21, figg. 9, 10. (Mosso, Origini, fig. 101. — Pigorini in *Bullett. Paleol.* XLII, 1916—18, pag. 95, nota 1.)³⁾
21. Figurina fittile di quadrupede, ritrovata nella terramara di *Gorzano* (Modena). (Coppi, *Mono-grafia ed Iconografia ecc.*, 1874, vol. 2^o, pag. 21, tav. LXXXII, 8.)
- 22.—26. Cinque figurine fittili di quadrupedi, ritrovate nella terramara di *Montale* (Modena). Tav. 21, figg. 11, 12, 13. (Boni, *La terram. di Montale*; parte 2a, 1884, pag. 29, tav. V, 16, 17, 18. — Mosso, Origini, pag. 147, fig. 102.)
27. Figurina fittile di maiale (?), proveniente dalla terramara di *Ognissanti-Pieve S. Giacomo* (Cremona), e conservata nel Museo Preistorico di Roma. Tav. 22, fig. 3a. (Mosso, Origini, pag. 145, fig. 100A.)
28. Testina (di bue o cane?) di argilla cruda, ritrovata nella terramara di *Castellaro di Vho* (Cremona). Tav. 21, fig. 5. (Mosso, *Idoli ecc.*, tav. 2a, 21. — probabilmente citata in *Bullett. Paleol.*, XVIII, 1892, pag. 56.)
29. Figurina fittile di quadrupede, rinvenuta nella terramara di *Castellaro di Gottolengo* (Brescia),

¹⁾ Per errore tradizionale i due idoletti palermitani no. 8 e 9 venivan prima citati come provenienti da Villafrati (cf. *Monum. Antichi* VI, 1895, col. 145; *Bullett. Paleol.* XXX, 1904, p. 170); ma è provato dai documenti d'archivio del Museo di Palermo ch'essi furono ritrovati alla R. Favorita. Cf. anche, oltre il De Gregorio, il Salinas E.-Palermo e la Conca d'oro, 1910, p. 245.

²⁾ Il Mosso la ritenne un maiale, ma essa mostra chiaramente la falcatura dei corni, uno dei quali è rotto.

³⁾ Fra queste tredici terracotte di Servirola, una si mostra assai strana: munita di appariscente organo genitale maschile. È interpretabile anche per una fantastica o mostruosa figura antropoide; ma il Chierici la ritenne animalesca, e la riprodusse in una delle tavole (inedite) preparate per una pubblicazione che aveva in animo di fare sulle „Antichità del Reggiano“. Le dette tavole si conservano nella biblioteca del Museo Preistorico di Roma.

- e conservata nel Museo Preistorico di Roma. Tav. 22, fig. 3b. (Mosso, Origini, pag. 145, fig. 100B.)
30. Figurina fittile acefala di quadrupede, rinvenuta nel villaggio di *Lozzo Atestino* (Padova). Tav. 21, fig. 6. (Alfonsi in *Notizie Scavi*, 1903, pag. 546, fig. 91.)
31. Figurina fittile di quadrupede, rinvenuta nel villaggio di *Filottrano* (Ancona). Tav. 21, fig. 3. (Dall'Osso, Guida d. Museo naz. di Ancona, 1915, pag. 18.)
32. Testa di cavallo in terracotta, rinvenuta nella *Grotta di Pertosa* (Salerno), e conservata nel Museo Preistorico di Roma. Tav. 22, fig. 4a—b. (Carucci, La Grotta ecc., pag. 140, tav. XXXV, 8.)
33. Testina fittile di ovino (?), ritrovata nella necropoli di *Thapsos* (Siracusa). Tav. 21, fig. 4. (Orsi in *Monum. Antichi*, VI, 1895, col. 96, tav. IV, 5.)

C. Anse di vasi animalesche.

- a) Ansa fittile raffigurante un muso d'animale, proveniente dalla terramara di *Gorzano* (Modena). Tav. 21, fig. 14. (Coppi, Monografia cit., tav. LXXXI, 12.)
- β) Ansa fittile rappresentante la testa di un ovino (?), ritrovata nel villaggio „Le Conelle“ di *Arcevia* (Ancona), e conservata nel Museo Preistorico di Roma. Tav. 21, fig. 18. (Inedita.)
- γ) Due anse in terracotta nero-lucida, rappresentanti una testa di *pecora* e una di *bove*, ritrovate nei villaggi della *Valle della Vibrata* (Teramo), e conservate nel Museo Preistorico di Roma. Tav. 21, figg. 16, 17. (Mosso in *Monum. Antichi XIX*, 1909, col. 366, tav. XII, 91, 92.)
- δ) Ansa fittile raffigurante la testa di un uccello, trovata nella stazione di *Coppa Nevigata* (Foggia). Tav. 21, fig. 15. (Mosso in *Monum. cit.*, tav. cit. 9.)¹⁾
- ε) Ansa di terracotta nero-lucida raffigurante la testa di un uccello, trovata nella stazione terramaricola di *Taranto*. (Quagliati in *Notizie Scavi*, 1900, pag. 440.)

D. Bronzetti di transizione.

- a) Due cavallucci fusi in bronzo, probabilmente appartenenti alla fase finale dell'età del bronzo o al periodo di transizione all'età del ferro, provenienti da *Gerenzago* (Pavia). Tav. 21, figg. 19, 20. (Patróni in *Bullett. Paletn. XXXVI*, 1910, pagg. 34—36.)

* * *

I pezzi già noti e pubblicati non hanno bisogno di ulteriori e particolari illustrazioni.

Tra le *figure umane*, i due idoletti liguri, e specie il torsetto acefalo (tav. 20, fig. 2) in cui i seni sono plasmati con una certa naturalezza, ci mostrano uno sforzo già degno di nota, con risultato ben superiore a quello ottenuto dal fabbricatore del cilindrico torsetto di Stentinello. Il medesimo torsetto delle *Arene Candide* risulta anche più sicuramente modellato degli esemplari dell'età enea, di Lozzo Atestino, di Castellaro Vho, di Thapsos (tav. 20, figg. 10, 11, 16); ma supporlo, per ciò soltanto, oggetto d'importazione non mi sembra plausibile.

Strana e indefinibile appare la forma dell'idoletto di *Caldare* (tav. 20, fig. 4): indiscutibile vi è l'idea rappresentativa della forma muliebre, ma nes-

¹⁾ Il Mosso (*Monum. Antichi XIX*, col. 366) cita altre anse con „testa di uccello“ da lui trovate nel villaggio arcevese. „Le Conelle“; e altre con testa bovina provenienti dalle tombe eneolitiche del Pulo di Molfetta (cf. *Notizie Scavi*, 1910, p. 41). Il Gervasio (I Dolmen e la civiltà d. bronzo nelle Puglie-Bari 1913, p. 227) cita forme di uccello in altre anse conservate nel Museo Preistorico di Roma. Per una di Taranto (No. 64952) è assolutamente impossibile; per altre due di terramare (Villa Cappella: Mantova, no. 45991; Ognissanti-Pieve S. Giacomo: Cremona, no. 78753) è assai dubbio scorgervi l'elemento voluto, trattandosi di „anse lunate“ complesse, munite in ciascuna delle „volute“ laterali di un bernoccolo o protuberanza conica.

suna precisione può tentarsi a spiegare la strana particolarità ch'esso mostra nella parte superiore. Forse, la sua funzione di idoletto rappresentativo potrebbe spiegarci perchè non segua il modello naturale più fedelmente.

Nelle figurine calcaree di *Anghelu Ruju*, data la natura del materiale in cui son fatte (calcare spatico dell' isola, detto „cantone“), dobbiamo riconoscere dei prodotti locali ispirati a modelli importati, poichè il loro tipo consente precisi ravvicinamenti con quelli premicenei dell' Egeo. Come originali importati possono invece, con sicurezza, indicarsi gli idoletti „a losanga“ di Taranto e di Palermo: alla loro introduzione certo seguirono le imitazioni locali.

Ma su due esemplari conviene dire qualche parola in più: su l'idoletto neolitico di *Vho* (tav. 22, fig. 1 a, b) e sul fittile dell' età del bronzo num. 5, ritrovato nella *Grotta di Pertosa* (tav. 22, fig. 2).

Il primo, proveniente da quei „fondi di capanna“ del Cremonese, mi sembra il pezzo più interessante della serie. La figuretta, formata in argilla scura e malcotta, è in due frammenti, mancante della testa e rovinata in basso nella parte corrispondente al ventre; misura cm. 7,5 in altezza con una larghezza massima di 5. Il tronco è appiattito anteriormente e con le mammelle regolarmente impiantate e ben modellate, tondeggianti sul dorso. Il Mosso, che per primo lo ha pubblicato, considerando l' esagerato volume della porzione inferiore, in cui certo sono espresse le natiche, inclina a porre la figura tra le „steatopigi“. Ma, secondo me, mancano del tutto gli altri caratteri della adiposità per ritenerla tale. Non basta l'ingrossamento notato; osservando poi la rovina prodottasi nella compagine del ventre, è facile convincersi che quell' ingrossamento, oggi soltanto superstite nella parte posteriore, costituiva un mezzo assai spontaneo per dar *base* alla figura stessa, che fu modellata senza gli arti inferiori. A confermare tal veduta non mancano riscontri antichi e recenti, nel campo della plastica dei primitivi; per i primi ricordo gli idoletti cretesi del tipo di Gurnià, per i secondi certe statuette lignee dei Congolesi, in cui il tronco sorge quasi da un ceppo che serve anche da base.

Altro particolare d' interpretazione, in cui dissento dal Mosso, è dato dal rilievo angolare posto sotto i seni. In quelle linee sporgenti il Mosso volle riconoscere una fascia, un „simbolo sacro“ o „distintivo di sacerdotessa“, affermando poi di non saper spiegare la piccola sporgenza esistente sul lato destro della figura. Osservando bene l' oggetto, come facilmente può farsi nella riproduzione della veduta laterale (tav. 22, fig. 1 b), ci accorgiamo che a quella sporgenza superstite ne corrispondeva esattamente un' altra sull' altro lato, infrantasi e così perduta. Dato ciò, i due cordoncini quasi congiungentisi ad angolo non rappresentano altro che gli *avambracci*, e le due sporgenze laterali raffiguravano i gomiti.

La sproporzionata impostazione degli avambracci, che s' innalzavano verso i seni, nella tipica posa che ha un profondo significato religioso nel mondo preellenico, non può meravigliarci: in molte altre figure preistoriche, che portano le braccia incollate al tronco, troviamo anche gli avambracci posti in rilievo sul torace in modo più o meno analogo alla nostra. Citerò tre statuette femminili

della necropoli di Hagia Triada, riprodotte nell'opera stessa del Mosso¹⁾; il riscontro mi sembra convincente.

Passiamo ora al fittile della *Grotta di Pertosa*. Trattasi di un pezzo di argilla rosso-bruna ben cotta, di forma così irregolare da renderne difficile la descrizione (tav. 22, fig. 2 a, b); il corpo centrale, quasi trapezoidale, ha quattro appendici ingrossantisi in una delle facce, e precisamente quella data nella nostra riproduzione (fig. a). L'altra faccia è perfettamente liscia e piana, tanto che l'oggetto trova in essa un perfetto piano di posa.

Il Carucci (o. c. p. 141) ha interpretato lo strano pezzo come un *torso umano* con braccia tronche e collo senza testa, scorgendo nell'appendice più sviluppata un accenno alla divisione degli arti, in quel rozzo solco tracciatovi. Il Mosso (Origini, p. 125), tratto in inganno dall'apparenza della fotografia riprodotta nella tavola XXXV del Carucci, scorgeva „due cordoni incrociantsi“ sul supposto petto della figura. Anzi tutto, come appare dalla fedelissima riproduzione qui data, i due segni incrociati sono del tutto inesistenti nell'oggetto; è supponibile che nella imperfettissima figura data dal Carucci sieno forse dovuti a un fallace ritocco del negativo.

Ma ciò che più importa è la problematica spiegazione dell'oggetto stesso. Raffigura esso realmente un *torso umano*? . . . Non saprei affermarlo senza grave dubbio; certo è che il pezzo, per quanto si osservi e si discuta, non si presta ad alcuna plausibile spiegazione. Se anche possiamo indurci a scorgervi una rappresentazione di torso umano, dobbiamo ammettere un mal riuscito tentativo, un abbozzo quasi informe.

Negli idoletti campanulati palermitani (num. 8, 9, 10 e tav. 21, fig. 15), dei quali soltanto i primi due riproducono sicuramente la figura umana, perchè il terzo non ha il corpo schiacciato come gli altri e finisce per assumere la forma di un vaso a coppa, è interessante la presenza di *fori*, praticati sul moncone delle braccia e in corrispondenza di altri sulla base, i quali dovevano servire per appendere il fittile. Allo stesso scopo serviva anche l'unico foro, di cui è munito all'apice, l'idoletto di Thapsos (tav. 21, fig. 16).

La *figura animalesca*, che compare, possiamo dire timidamente, nell'età neolitica, tiene il primato in quella del bronzo.

Le piccole figure di quadrupedi, riproducenti la fauna domestica (uccelli, cani, maiali, bovi, ovini, cavalli), spesseggiano nelle stazioni dei terramaricoli, e non mancano nei centri abitati coevi, nei quali perdura l'elemento etnico preesistente che riceve benéfici influssi dalla nuova civiltà sopravvenuta.

Il pezzo più notevole della serie è senza dubbio la *testa equina*, proveniente dalla *Grotta di Pertosa* (tav. 22, fig. 4 a, b), che nella tavola dell'opera del Carucci era riprodotta in modo irriconoscibile.

La testina, di argilla chiara, grezza e ben cotta, misura in lunghezza cm. 8,5, e per quanto sia fatturata rozzamente, pure la sua modellatura rivela un certo senso plastico; oltre la forma generale, i particolari espressivi, quali il cerchio

¹⁾ Origini, p. 104, fig. 80; cf. Halbherr, Rapporto . . . in *Memorie del R. Istituto lombardo di Scienze e lett.*, vol. XXI, fasc. V (1905), tav. XI, fig. 27.

orbitale, i segni incisi della criniera, il rilievo mascellare, e, sul muso, gli incavi indicanti le narici e la bocca, dimostrano una viva ispirazione naturalistica.

Ho riprodotto anche la veduta della base del collo tronco, al fine di mostrare il particolare dei solchi ivi tracciati, che io ritengo casuali o senza significato, mentre il Carucci (o. c. p. 140) scorgendovi un disegno „a ferro di cavallo“ (?) pensa a uso di „pintadera“. Un solo dubbio può sussistere di fronte a questo progredito lavoro; circa la precisa assegnazione cronologica del fittile, che fu ritrovato nei „grandi ammassi di fango“ che riempivano la grotta. Ma è anche vero che sarebbe vana ogni discussione.

* * *

Da un semplice sguardo dato al catalogo sopra redatto, oltre al fatto che l'impiego della figura umana appare assai in voga nell'età neolitica, in contrasto con la scarsità di riproduzioni animalesche, risulta anche evidente la quasi completa assenza dell'idoletto femminile dagli strati propriamente *terramaricoli*. I soli reperti di Castellaro di Vho (in località nota anche per i ritrovamenti *neolitici*) non sono sufficienti a colmare la lacuna, che è generale ed effettiva per tutte le vere *terramare* emiliane e lombarde. Quanto ai due idoletti della stazione *terramaricola* di Taranto, l'uno è certamente oggetto d'importazione; l'altro, di fattura locale, appartiene come il modello imitato agli ultimi tempi dell'età enea, quando nuovi e più sentiti influssi dall'Oriente giungevano sulle coste della penisola.

Dal punto di vista dell'uso della figura umana, femminile per giunta, che in forma di idoletto protettore anche scende nei sepolcri, la civiltà neolitica italiana non presenta alcuna novità, ma conferma il fenomeno, già osservato e messo in rilievo, dell'uniformità d'usi e di credenze che è proprio del neolitico per tutto l'ampio bacino del Mediterraneo¹).

Ma, dal punto di vista dell'arte, sia pure „embrionale“, le rozze opere di plastica non basterebbero a documentare il senso artistico delle genti neolitiche italiane. Questo senso invece si palesa efficace nella decorazione della stoviglia, sopra tutto nella *ceramica dipinta*. Non ne parleremo, trattandosi di argomento estraneo al fine di questo scritto, (argomento quant'altri mai complicato e fruttifero di discussioni non ancor chiuse); ma conviene l'accenno, tanto più che i ritrovamenti e gli studi di così importante documentazione si sono notevolmente accresciuti in questi ultimi anni²).

Passando all'età del bronzo, è noto quanto dal punto di vista artistico la civiltà *terramaricola* sia inferiore alla precedente dei neolitici. La povertà

¹) La costumanza rituale di deporre nelle tombe rozze figurine umane di terracotta si continua nella *prima età del ferro*. Sono noti i ritrovamenti fatti in *sepolcri laziali* (Pascolare e Villa Cavalletti); cf. Colini-Mengarelli in *Notizie Scavi*, 1902, p. 151, 154 e fig. 42; e *Bollett. Comunale*, 1900, tavv. X—XI. A queste rozze figurine si collegano anche altre ritrovate in *stipi sacre*, come a Minturno (Giglioli in *Ausonia* VI, 1912, p. 70, fig. 11).

²) Rimando ai lavori più importanti e recenti: Mosso, „La necrop. neol. di Molfetta“ in *Monum. Antichi*, XX, 1910, col. 317 s.; Orsi, „Megara Hyblaea“ in *Monum. Ant.*, XXVII, 1921, col. 125 ss.; Rellini, „La grotta d. Felci a Capri“ in *Monum. Ant.*, XXIX, 1923, col. 357 ss.; Mayer, *Molfetta und Matera*, 1924, pagg. 143, 165, 193.

dei prodotti vascolari, rispetto alla eleganza delle forme e alla ornamentazione, è un indice sicuro; nè tale povertà viene adombrata dal vario aspetto e dalla varia elaborazione che riscontriamo nell' infinito numero di „anse lunate“ o „cornute“, che costituiscono l'unico elemento estetico della stoviglia terramaricola. Pure, nelle molte figurine di animali domestici, piccole come gingilli, nonostante la sommaria esecuzione, dobbiamo talora riconoscere una riuscita non del tutto infelice. Possiamo anche dire che gli uomini delle terramare *sentono* l'animale, utile o indispensabile alla loro vita, come già lo sentirono (ma con inimitabile potenza espressiva) i cavernicoli dell' età della renna; ma non altrettanto può dirsi rispetto alla figura umana, che così grande significazione aveva per i neolitici¹⁾.

Ma anche le figure animalesche non sono esclusivo retaggio dell'età enea. Se in Italia, durante il fiorire della civiltà neolitica, notiamo piuttosto una scarsità di consimili figurazioni; all' opposto, gli strati neolitici delle molte terre mediterranee ci offrono copiosamente i loro prodotti di questa plastica animalesca, dovuti anch' essi a concezioni non dissimili da quelle che presiedevano alla fabbricazione degli idoletti umani. E l' esclusiva riproduzione dell' animale domestico può ragionevolmente riportarsi a fini magici.

Pertanto, la comparsa in gran numero delle figurine animalesche nelle terramare italiane non pure costituisce una „novità“; non potremmo quindi parlare di un concepimento artistico originale. I rapporti, del resto provati per altri lati, con il mondo orientale e mediterraneo più progredito si rinsaldano ogni volta che più s' indagli. E assai giustamente il Pigorini²⁾, ribadendo una delle sue felici intuizioni, osservò come le rozze figurine animali non si riferiscono agli strati più antichi delle terramare, notando inoltre che la stazione che più ne ha date, quella di *Servirola di S. Polo d' Enza*, appartiene alla fase finale dell' età enea, al periodo che segna il passaggio alla prima età del ferro.

Oltremodo interessante è il vedere, nella stessa età del bronzo, l' impiego della forma animalesca, non solo in figurine isolate, ma anche a fine ornamentale. Intendo riferirmi alle *anse* di vasi.

Ora, è indiscutibile che in questo genere di prodotti si riscontri una maggiore finezza e una superiore efficacia; sembra quasi un retaggio dello spirito decoratore dell' antecedente età neolitica e un felice preludio di ciò che sarà ammirevole produzione nella susseguente età del ferro³⁾.

¹⁾ Nè qui possono opporsi i vasi-cinerari del sepolcreto, affine ai terramaricoli, di *Bovolone* nel Veronese (ved. Pigorini in *Bullett. Paleon.* VI, 1880, p. 185 e tav. XII, 5. — Montelius, *Civilis. primit.*, pl. 38, 11), il cui tipo si accosta ai noti vasi di *Troia*, prima ancora che a quelli più recenti dell' Europa centrale. Negli ossuari di Bovolone non può parlarsi di una vera figurazione umana, ma di un impiego di semplici mezzi, tratti dallo scarso patrimonio decorativo, atti a *significare* il viso umano. In ogni modo non potevano passarsi sotto silenzio.

²⁾ In *Bullett. Paleonol.*, XLII, 1916—18, p. 94—95.

³⁾ Ricordo qui, perchè è degno di menzione, che nella necropoli di *Thapsos*, insieme alla testina fittile (tav. 2, fig. 4) abbiamo anche figure di animali — uccelli e quadrupedi — *incise* a punta per decorazione di vasi (Orsi, *Monum. Ant.* VI, 1895, tav. IV, 14 e tav. V, 11); accanto alle quali si nota anche un infelicissimo tentativo di figurazione umana (o. c. tav. IV, 7 e col. 143).

A questo proposito va subito notato che, nel numero di esemplari citati, tranne l'ansa della terramara di Gorzano (tav. 21, fig. 14), in cui mi sembra evidente l'intenzione di raffigurare un muso animalesco, i più pregevoli manufatti escono fuori da centri abitati non riferibili all'elemento etnico proprio delle terramare. Si guardino sopra tutto l'ansa a testa di pecora e quella perfetta a testa bovina della *Valle della Vibrata* (tav. 21, figg. 16, 17), località che è impareggiabile campo di studio di continuante vita.

Io credo che ciò avvenga non senza ragione precisa. Quando saranno meglio chiariti i rapporti intercedenti fra i centri originari della civiltà terramaricola, fra le vere e proprie terramare della Valle Padana, e i villaggi abitati dalle preesistenti genti neolitiche, viventi a contatto con l'invasore, anche su questo particolare potrà aversi un'idea più concreta. Da una parte la fine abilità dei plasmatori di terra, dall'altra la rude e industrie capacità dei dominatori del metallo: si forma così felicemente quella potenza di attività, che accresciuta e abbellita poi dai vivi contatti commerciali d'oltremare, si esplicherà rigogliosa nelle più pregevoli opere dell'età del ferro italiana¹).

Roma, luglio 1924.

Zusammenfassung.

Der Verfasser spricht zuerst in allgemeineren Betrachtungen fachwissenschaftlicher Art über die Bedeutung der ältesten Kunstwerke für die Kunstgeschichte, dann stellt er fest, daß seit dem Erscheinen des grundlegenden Buches von Hoernes (*Urgesch. der bild. Kunst*) das italienische Material außerordentlich angewachsen ist. Da auch die Arbeiten von A. Mosso nicht mehr genügen, und ferner in Anbetracht der besonderen Lage Italiens hält es der Verfasser für nützlich, in einem Gesamtüberblick alle ältesten plastischen italienischen Kunstwerke bis zur Eisenzeit zu behandeln.

Der Verf. betrachtet die Figur von „Barma Grande“ — selbst wenn sie echt sein sollte — als nicht charakteristisch für die italienische prähistorische Kunst und geht sogleich über zu den neolithischen Zeiten. In ihnen beginnt erst wirklich die Reihe der Kunstwerke, die den Versuch zeigen, den Ausdruck herauszuarbeiten. Der Verf. betont die Vorherrschaft der Darstellung der menschlichen weiblichen Gestalt im Neolithikum im Gegensatz zu den Darstellungen der Tiere, die in der Bronzezeit den größten Raum einnehmen.

Darauf stellt er eine Liste der ersten künstlerischen Versuche zusammen, soweit sie bis jetzt veröffentlicht worden sind und teilt das Ganze in zwei große Gruppen ein, in die neolithische Epoche und in die bronzzeitliche.

¹) Durante la correzione delle „bozze“ del presente scritto ho appreso che il Prof. O. Menghin di Vienna ha curato una nuovissima edizione dell' *Urgeschichte d. bildenden Kunst* di M. Hoernes; quindi l'aggiornamento da me augurato è fatto!

Jede dieser Gruppen gliedert sich wieder in Untergruppen (menschliche Darstellungen, Tierdarstellungen usw.). Jedem Stücke wird die dazugehörige Bibliographie hinzugefügt.

Der Verf. behandelt darauf genauer einige der Stücke, die vorher erwähnt worden sind. Er untersucht die weibliche Statuette von Vho, dann ein umstrittenes Fundstück und ferner eine kleine Pferdekopfdarstellung der Grotte Pertosa. Er erinnert an das fast vollständige Fehlen der Gestaltung des Menschen in der eigentlichen „Terramarekultur“ und bemerkt, daß die Werke der Skulptur allein nicht ausreichen, um den künstlerischen Sinn des Menschen des Neolithikums darzulegen, daß vielmehr auch die bemalte Keramik herangezogen werden müsse. Für die Bronzezeit stellt er fest, daß die Träger der Terramarekultur hauptsächlich das Tier darstellen und hierin glaubt er den in dieser Zeit sehr angewachsenen Einfluß der östlichen Mittelmeerländer zu sehen, ein Moment, auf das schon Pigorini hingewiesen hat.

Endlich beobachtet er, daß eine größere Feinheit in der Erfindung und Ausführung (besonders auf den Henkeln der Vasen mit Tierfiguren) in den Arbeiten der alteingesessenen neolithischen Völkerstämme zu bemerken ist, die in Verbindung mit den eingewanderten Trägern der Terramarekultur und schließlich unter ihrem Einfluß leben: die feine Kunstfertigkeit der Eingewanderten, die derbe und feste Arbeit der alteingesessenen Völker vereinigen sich in glücklicher Weise, und dazu tritt der Vorteil der Berührung mit der überseeischen Kultur: das war es, was die reichen Schönheiten der italienischen Eisenzeit geschaffen hat.

(Nach einer Zusammenfassung des Verfassers übersetzt von H. K.)

Résumé.

Après quelques considérations d'ordre général et doctrinal concernant l'importance assumée dans l'histoire de l'art par les productions rudimentaires de l'art préhistorique, l'auteur note comment, depuis le livre magistral et fondamental de M. Hoernes (*Urgesch. der bild. Kunst*), le matériel italien s'est considérablement accru. Les œuvres de A. Mosso ne suffisant plus, et vu la position spéciale de l'Italie, il considère comme chose utile, d'observer dans un tableau d'ensemble tous les embryons d'œuvres plastiques italiennes, antérieures à l'âge du fer.

L'A. ne considère pas, même si elle es authentique, comme propre à l'horizon préhistorique italien, la statuette stéatopyge de la 'Barma Grande' et passe aux temps néolithiques, pendant lesquels commence réellement la série d'objets travaillés montrant une tentative d'expression. Il note de suite la prépondérance dans l'âge néolithique de la figure humaine féminine, au contraire des représentations animales qui prédominent dans l'âge de bronze avec les terramaricoli. Puis il dresse la liste des premiers essais jusqu'ici notés, divisant le tout en deux

grands groupes (A. âge néolithique — B. âge du bronze), subdivisés à leur tour en sous-groupes (figures humaines-figures animales, etc.) et cite pour chaque pièce la bibliographie s'y rapportant.

Puis l'A. considère quelques-unes des pièces déjà notées; plus à fond, il traite de la petite idole féminine de Vho, d'une „fittile“ discutable, et d'une petite tête de cheval de la Grotte Pertosa. Il rappelle aussi l'absence presque complète de la figure humaine dans les vrais et caractéristiques 'terramare' et observe également que les œuvres plastiques seules ne suffiraient pas à nous documenter sur le sens artistique des peuples néolithiques, plus largement attesté par la céramique peinte. En ce qui concerne l'âge de bronze, il remarque que les terramaricoli préfèrent l'animal, mais que pourtant dans cette figuration animale, il faut reconnaître, l'influence du monde oriental-méditerranéen plus avancé, comme Pigorini en avait déjà eu l'intuition.

Enfin, il observe qu'une plus grande finesse d'intention et d'exécution (surtout remarquable dans les anses de vases à figure animale) est reconnaissable dans les travaux dus aux peuples néolithiques préexistants, vivant en contact avec les envahisseurs terramaricoli et leur influence: la fine habilité des premiers la rude et industrielle capacité des seconds, se fondent ensemble heureusement, et, avec le bénéfice des contacts d'outre-mer, ont produit les riches décorations de l'âge de fer italien.

Summary.

After some consideration of general and academic nature concerning the important position in the history of art assumed by the rudimentary products of prehistoric art, the a notes how the Italian material has considerably increased since the authoritative and comprehensive book of M. Hoernes (*Urgesch. der bild. Kunst*). The writings of M. A. Mosso are no longer sufficient, and in view of the special position of Italy, he considers it useful to present in a complete picture the early efforts of Italian plastic art prior to the iron age. The a does not consider the steatopygous statue of the "Barma Grande", even if it is authentic, as belonging to the prehistoric Italian horizon, and passes to the neolithic times during which the series of worked objects showing an attempt at expression really commence. He notes later the preponderance of the human female form in the neolithic age as opposed to the animal representations which predominate with the terramaricoli in the bronze age. Then he classifies the first efforts in art so far enumerated, dividing the whole into two large groups (A. neolithic age, B. bronze age) subdivided in their turn into two minor groups (human forms, animal forms, etc.) and quoting for each piece the biography relating to it.

The A then considers some of the specimens already noted, he treats more

in detail the little female idol of Vho, a debateable "fittile", and a little horse's head from the Grotte Pertosa. He also notes the almost complete absence of the human form in the real and characteristic "terramare" and observes that the plastic works alone do not suffice to illustrate the artistic sense of the neolithic people, which is more amply indicated by the ceramic decoration. As far as concerns the bronze age, he remarks that the terramaricoli prefer animal forms, but that in this animal portraiture the more advanced influence of the oriental mediterranean world must be recognised, a fact which Pigorini had already recognised intuitively.

Finally he observes that a greater delicacy of intention and execution (especially remarkable in the handles of vases of animal shapes) is recognisable in the works produced by the pre-existent neolithic peoples living in contact with the terramaricoli invaders and their influence; the fine skill of the first, the rude and industrious capacity of the second, blend together happily and with the aid of contact with over-sea countries have produced the rich decorations of the Italian iron age.

ARTE IBÉRICO

LOS VASOS Y LAS FIGURAS DE BARRO DE NUMANCIA

Con 14 figuras en Láminas 23—32 Por B. TARACENA-AGUIRRE-Soria (España)

El descubrimiento de Numancia, la heroica ciudad celtibérica del alto Duero enterrada bajo sudario de cenizas por mas de veinte siglos, ha sido el punto de arranque en los estudios de protohistoria hispana. En los primeros años de la centuria actual y cuando comenzaba a formarse el concepto de arte ibérico, por feliz iniciativa germana, se continuaron los trabajos que en el siglo XIX permitieron a D. Eduardo Saavedra fijar de modo cierto la situacion de esta gloriosa ciudad y desenterrar algunos de sus restos. Al muy poco tiempo el Gobierno español encargó de esta mision al Sr. Mélida mientras el profesor Schulten la completaba con el descubrimiento de los campamentos romanos que la sitiaron durante su larga guerra y en pocos años la historia de Numancia narrada por los escritores clásicos, como página viva y legible, ha resurgido bajo el estenso tapíz dorado de los trigales de Castilla.

En la historia heròica de la independencia de España Numancia es uno de los nombres mas gloriosos. A Polibio, el amigo de Escipion, testigo presencial de su ultima lucha quizá debemos, por mediación de Apiano Alejandrino, el conocimiento minucioso de todos los accidentes de aquella larga guerra y a las excavaciones arqueológicas de estos últimos veinte años la confirmacion de su relato.

Durante la segunda guerra púnica, el año 218 antes de J. C, deseando Roma abatir el poderio cartagines comienza, con la llegada de Escipion a la península, la verdadera conquista de España. En los primeros años, los romanos recorren la costa mediterranea desarrollando benévola política intervencionista; despues combaten con las tribus del valle del Ebro y algo mas tarde (195) Catón penetra en la meseta central y se aproxima a Numancia cuya ciudad aparece entonces, en Gelio, citada por vez primera. La política de Sempronio Graco va dominando a las gentes celtíberas y da a sus pueblos largos años de paz, interrumpidos por las torpezas y crueldades de los romanos que el año 153 encienden la guerra celtibérico-lusitana con ocasion de la ampliacion de las murallas de Segeda, la mas fuerte ciudad de los *bellos*, vecinos de los *arévacos*.

El dia de la fiesta de Vulcano (23 Agosto) del año 153 los segedenses derrotan a Nobilior y perseguidos se acogen a Numancia cerca de la cual el Consul acampa con sus tropas. Ambon y Leucon, los primeros héroes numantinos, mandan las fuerzas congregadas y le atacan y derrotan de nuevo; las ciudades celtibéricas que habia sometido se levantan en armas y se unen al vencedor. Es la historia eterna de las guerras de invasion. Nobilior ha de invernar en le duro terreno de Renieblas, frente a Numancia, bloqueado de enemigos, de nieves y de hambre. En el año 152 el Consul Claudio Marcelo viene con sus hombres y ataca a Ocilis la ciudad sublevada a Nobilior, y marcha sobre Nertóbriga que se le somete y sin embargo ataca su retaguardia. Mientras su sucesor Licinio Lúculo se encamina a España, despues de vencer las terribles dificultades de la leva de soldados para esta temida guerra, Marcelo logra hacer la paz con los *bellos*, *tittios* y *arévacos*, que sin interrupcion notable dura hasta el mes de Agosto del año 143.

En esta fecha Viriato levanta a los numantinos contra Roma, Cecilio Metelo les combate y en corto tiempo somete toda la region menos las ciudades fuertes de Numancia y Termancia. Quinto Pompeyo Aulo con 32000 hombres acampa frente a Numancia sufriendo constantes pérdidas en todos los encuentros, marcha contra Termancia y se repiten las derrotas. El año 140 somete el pequeño poblado de Malia que traiciona a su guarnición de Numantinos. De vuelta de la Sedetania intenta sitiar Numancia por hambre sin conseguirlo; su ejército que llevaba seis años de lucha es sustituido por soldados bisoños que tienen que invernar en el campamento bajo los rigores del clima durísimo y sufre las mismas desgracias que Nobilior. Pompeyo ha de levantar el cerco y pasar el resto del invierno en las ciudades haciendo la paz con los numantinos. A la llegada de Marco Popilio Lenas, Pompeyo niega haber ajustado la paz, Popilio invade los *lusones*, y entrega el mando a Mancino, que solo alcanza descalabros y se ve obligado a ajustar la paz. Emilio Lépidio hace la guerra a los *vacceos*. Calpurnio Pisón pierde en la Carpentania el tiempo de su mando. En Roma nombran a Cornelio Escipión que llega a España al comenzar el año 134, endurece su ejército en Carpetania y el mes de Junio se encamina a Numancia.

Con Escipión comienza la guerra del hambre, tala las campiñas y siega en verde las mieses. Invierte los meses de Julio y Agosto en arruinar a los *vacceos*, lucha con ellos y quema las mieses que no puede recoger. Viene a invernar al campo de Numancia con 60000 hombres, construye campamentos, asedia la ciudad con fuertes, saca tropas indígenas a los pueblos cercanos y cierra el cerco obstaculizando el paso del rio. La situacion de los numantinos es verdaderamente apurada, la hazaña de Retógenes filtrándose entre los sitiadores para pedir auxilio a los vecinos lo demuestra. El hambre aumenta, la desesperacion y el valor indomable de Numancia arroja a los hombres al combate que Escipión rehuye, la ciudad aun resiste, pasan algunos meses, el hambre debe ser espantosa por que la ciudad es pequeña y los habitantes refugiados muchos. Por fin en el verano del año 133 antes de J. C. Escipión logra escalar un monton de ruinas calcinadas, los numantinos han quemado su ciudad y se han arrojado a morir sobre las espadas romanas. El pueblo humilde de chozas cubiertas de ramage alumbra con la gloria de su incendio el triunfo de Escipión y la historia de España.

Con la ruina de Numancia se consolida la conquista romana y acaba la independencia de la meseta.

Las excavaciones de Numancia han permitido estudiar en sus menores detalles la vida íntima de los celtíberos habitantes del alto Duero. Los 18000 objetos que forman el Museo Numantino, lujosamente instalados en Soria merced al patriotismo del Exmo. Sr. D. Ramón Benito Aceña, son documentos históricos tan elocuentes como la mas completa narración clásica. La visita al Museo Numantino produce la honda emoción de poder reconstruir la vida diaria de aquellos legendarios héroes.

Fueron los numantinos, como los sorianos actuales, agricultores y ganaderos. Cultivaron el trigo con esmero limpiando de maleza sus sembrados y le trituran en molinos individuales, circulares, como los que hoy se usan en Mar-

ruecos. Fueron pastores de ovejas y cabras y completaban su alimento en la caza y la pesca. Acreditan su vida guerrera las puntas de lanza, la corta espada, el puñal de mango biglobular, los pequeños escudos circulares, armas ligeras propias de guerreros que confían en el esfuerzo de su brazo la suerte del combate. Devieron ser excelentes ginetes pues sus frenos de caballo, partidos y articulados, facilitan el manejo del potro mas bravo. De su cultura (no tan rudimentaria como expresan los relatos clásicos) es buena muestra el completo instrumental quirúrgico de bronce y de su religión dan ya bastante idea las numerosas representaciones de la cerámica pintada. En el Museo Numantino se guardan por fin los restos óseos de algunos de estos héroes carbonizados en el incendio del año 133 antes de J. C.

Pero al visitar el Museo sorprende la inmensa serie de vasos de barro que llena las dos grandes salas de antigüedades celtibéricas, sorprende por el número y por la calidad. La forman mas de 2000 vasos y la mitad de ellos estan decorados con pinturas. La industria cerámica floreció en Numancia mas que otra ninguna y aun podemos decir que a espensas de sus similares. El pueblo numantino no fué constructor, pues sus viviendas son por demás humildes, ni escultor, ni forjador, que las minas de hierro mas proximas están lejanas, ni apenas coroplasta, pero fue el alfarero por excelencia en Iberia. Los vasos de barro numantinos no son solamente utensilios que satisfacen elementales necesidades de la vida doméstica, sino tambien vehículo donde se desarrolla el arte de la pintura ornamental. Los conocimientos que hoy tenemos de la alfarería ibérica permiten colocar la numantina a la cabeza de todas sus coetáneas de la península, tanto por el adelanto técnico como por el interes del decorado. Ni los vasos levantinos de Elche y de Archena, ni los aragoneses recientemente encontrados en Azaila, con ser de gran valor, tienen para la arqueología y la historia del arte, la importancia de los numantinos.

* * *

Se distinguen en Numancia con toda precision dos grupos de vasos uno puramente industrial y otro artístico. Ambos son coetáneos y se producen juntamente segun demuestran los hallazgos de la ciudad, donde en las mismas viviendas aparecen mezcladas las piezas de ambas series. La primera son piezas de cocina y mesa, la segunda vasos de adorno, posiblemente destinados a mas altos fines, acaso religiosos. Sin embargo, su mas clara y definida agrupacion ha de hacerse por la técnica industrial.

Los vasos mas toscos, los de cocina, son de superficie morena o negra brillante, de paredes gruesas que oscilan entre 5 y 10 mm, de pasta llena de impurezas conteniendo piedrecillas y arena y aun algunas veces abundantes hojillas de mica. El barro ha debido ser amasado mezclándole con carbon pulverizado y el modelado hecho a torno, pero con bastante descuido, recortándoles el suelo en plano y alisando rudimentariamente la superficie. Despues la cochura ha sido tambien poco cuidadosa, se ha hecho en horno de fuego reductor y rara vez ha llegado ha transformar las capas interiores de las paredes. Los vasos

de la Lám. I (línea primera y última) representación de esta técnica *carbonosa* demuestran también lo poco complicado de su modelación. Las formas frecuentes son la olla ventruda de dimensiones aproximadamente cuadradas y con un pequeño borde doblado hacia afuera y la más embrionaria con el borde hacia el interior y excepcional la tosca copa de grueso fuste. Esta clase de ollas, fabricadas en todos los pueblos y épocas, son aquí de indudable filiación celtibérica no solo por el estrato de su hallazgo sino por repetirse en las próximas necrópolis de la Requijada de Gormáz, Quintanas de Gormáz, Atauce y Arcóbriga en la misma provincia de Soria, yacimientos de los siglos IV y III antes de J. C.

En mucho mayor número forman una serie semejante y bien definida otros vasos de menor tamaño y de finas paredes. Son de pasta homogénea y compacta, cuidadosamente tamizada y limpia de toda clase de impurezas, de color moreno claro al interior y gris plomizo en ambas superficies. Han sido fabricados por un procedimiento que hoy como muestra de arcaísmo todavía puede estudiarse en el alfár rural de Quintana Redonda (Soria) aldea no alejada de Numancia y en algunos pueblos retrasados de Europa y América del Sur. Estos vasos después de formados cuidadosamente en el torno y recortados con esmero de la masa de barro originaria dejando el suelo cóncavo, se someten a una chochura en fuego reductor y cuando el vaso está ya cocido y antes de enfriarse, se tapan con barro las grietas del horno (donde su descuidada colocación ha producido contactos acusados por manchas superficiales) y se le carga con leña húmeda que al quemarse produce humo denso cuya acción sufrida por los vasos varias horas les recubre de una ligera capa de carbono que causa esa tonalidad gris plomiza¹), por cuyo procedimiento hemos denominado a este grupo el de *vasos ahumados*. Tales piezas debieron utilizarse por los numantinos como vajilla de mesa: las más características (Lám. I, líneas segunda y tercera) son pequeñas tazas con pie y asa lateral, otras más grandes con o sin pie, copas de pie alto y torneado, vasos ovoides o atulipanados, platos, embudos, cts, siendo de notar que en esta abundancia de tipos falta el alto vaso tronco cónico que en otras series veremos muy repetido y que tan solo conocemos un ejemplar de *oenochoe* de boca trebolada también muy abundante en otros grupos. Estas formas, todas ellas usuales en la segunda Edad del Hierro, parecen proceder de la transformación de perfiles célticos más antiguos y en conjunto son semejantes a los vasos franceses de la región armoricana hallados en sepulturas de la Tene, aunque algunas piezas como los platos más bien procedan de modelos italo-griegos del período de la Tene I y otros sean simple transformación de tipos más antiguos todavía.

En los vasos de esta técnica y por excepción en los de barro rojo aparecen ornatos estampados e incisos. La elemental técnica de la estampación puede hacerse con solo que la pasta del barro sea de grano fino y la superficie pulimentada, condiciones que llenan por completo los vasos ahumados. El alfarero numantino, amante como todos los iberos de los adornos circulares, labró en

¹) Franchet, *La ceramique primitive*, Paris 1911.



Lámina 1. Vasos negros de barro carbonoso y ahumado.



Lámina 2. Vasos negros con decoración estampada.

astas de venado punzones que en un extremo llevan incisa la matriz de círculos concéntricos o que tajados en la punta por una o dos incisiones producian dos o cuatro puntos salientes, y por el otro extremo cortados en arista viva un peinecillo de varias puas, los cuales empleaba imprimiendo la matriz sobre el barro fresco o arrastrando el peinecillo sobre la superficie cuando todavia el vaso giraba sobre el torno. Con ellos decoraron la mitad superior de los vasos con anchas fajas circundantes constituidas por dos líneas paralelas incisas y debajo otra de círculos concéntricos estampados, o por temas mas complicados en donde los círculos quedan en los ángulos de zonas de dientes de sierra formados por líneas incisas o dispuestos a modo de rectángulos, pentágonos o metopas, alternando con pares de puntos estampados.

Las piezas mas interesantes (Lám. 2) son: un vaso con asa lateral profusamente adornado, una ventruda copa trípode de arcaico perfil semejante a las encontradas por Mr. Siret en la remota civilización del Algar y una olla oval provista de cuatro pequeñas asas (como los vasos de la Edad del Bronce) inspirada indudablemente en modelo metálico. La copa de alto pie de esta figura es un buen ejemplo del adorno en relieve tan escaso en Numancia.

El tipo de ornamentación estampada hecha por medio de matriz es conocido desde el primer periodo hallstático y muy empleado en sítulas de bronce (tal las que en la Italia del Norte constituyen la civilización de Villanova) y en vasos de barro moreno de la Alemania del Sur y Central y de los túmulos loreneses y borgoñones, mas cuando alcanza su pleno desarrollo y forma todo un sistema ornamental es en los periodos de la Tene I y II donde los círculos concéntricos alternan con figuras, humanas, de aves, etc, tambien estampadas, teniendo su principal manifestación en la region armoricana y en Iberia en Sabroso y Briteiros, y en la cerámica ibérica de Galera (Granada) y en algunas piezas del Museo de Córdoba (alternando con motivos pintados) asi como en otros objetos ibéricos como las fibulas de caballito que son clara derivación de las itálicas de Benbenutti y Marzabotto.

Pero comparando este grupo cerámico con sus similares franceses de la Tene I y II notase que el nuestro es mucho mas pobre tanto como las vasijas del final de la primera Edad del Hierro, por lo que si no se hubieran hallado en union de piezas muy estilizadas y en el estrato de la destrucción de la ciudad deberian clasificarse como la cerámica mas antigua de Numancia, siendo asi que es tan solo supervivencia de otra mas remota originaria quizas del Norte de Italia y del final de la primera Edad del Hierro o comienzo de la segunda.

La industria cerámica numantina ha dado preferencia a la fabricación de vasos de barro rojo (pues se han hallado en las excavaciones 1300). Son de finas paredes y de coloración roja uniforme obtenida sin baño ni barniz, no solo en la superficie sino tambien en el interior de su pasta, dura, homogénea y limpia de impurezas, que acusa un perfeccionamiento industrial muy superior al de los demas alfares ibéricos y solo comparable al de los talleres griegos. La arcilla plástica de las vertientes del cerro de Numancia, una vez depurada por sucesivos lavados y mezclada con un desgrasante como la arena silíceas, ha sido despues

de torneada sometida a la temperatura uniformemente oxidante de un horno de rara perfeccion donde el peróxido de hierro anhidro, que en aquellas arcillas entra en gran abundancia, ha conservado su coloracion roja con sorprendente uniformidad merced a un constante cuidado en la coccion y a la regular funcion de los ventiladores que en ningun momento han producido corrientes que intensificaran la oxidacion sobre un solo punto, ni permitiendo decaer la temperatura que al convertir la llama en reductora transformaria el peróxido de hierro en protóxido y ensuciaría con manchas negruzcas la superficie del vaso.

A excepcion de algunas grandes tinajas, las formas de estos vasos (Lám. 3) son todas de poca capacidad como propias del ajuar de mesa. Sus caracteristicas son tambien las proporciones cuadradas y la tendencia a formar perfiles angulosos. Los pequeños *oenochoes* de cuerpo cilíndrico y boca trebolada, transformacion muy del gusto celtibérico del *oenochoe* de cuerpo oval y forma actual del jarro de vino de los mesones castellanos; las copas con fuste, las mas veces torneado en anillos, y recipiente de perfil curvo o anguloso, de las que reproducimos un bello ejemplar; los innumerables morteros de gruesas paredes; las copas sin fuste de hondo recipiente; los jarritos de cuerpo oval sin asa, o con ella volteada a modo de cesta; las escudillas cónicas con el suelo entrante en ombligo y una pequeña zona de incisiones junto al borde interior, propias para recoger liquidos sin que el vaso se deslice de la mano; las tacitas cilíndricas de boca acampanada y un asa lateral como las de oro de la acrópolis de Mycenae; los vasos ovalados y con dos asas laterales a modo del *pelike* clásico; los embudos; las copitas con pie y asa; cts son las formas predominantes¹⁾. Menos abundantes, aunque repetidos, son los vasos circulares como cantimploras y los pies calados; y por ultimo excepcionales y únicas la escudilla de seccion elíptica con dos asitas laterales de las que penden anillas ornamentales y la caja alargada provista de tapa y un asidero lateral, extraño receptáculo que quizá fue guardado en el agujero de algún muro. Las grandes tinajas de este grupo son de unos 90 cm. de altura, de barro mas claro que las piezas menudas y de perfil oval, con cuatro pequeñas asas y cubiertas con tapadera cónica oradada en el vertice; esta disposicion de la tapa y el hallarlas siempre en el fondo de las cuevas parece indicar que han servido para contener líquidos que necesitaron ventilacion, acaso *caelia*, la bebida celtibérica hecha con cereales.

Todas estas formas, repetidas con algunas variaciones en las necrópolis celtibéricas de los siglos IV y III de Arcóbriga, Luzaga, Hortezueta de Océn Perical, cts, halladas en Numancia en estratos de calles y casas marcadamente ibéricos, en conjunto presentan, a diferencia de los vasos negros, una marcada semejanza con la cerámica griega, principalmente con la de los siglos VIII, VII y posteriores, aunque en la numantina se ve claramente la modalidad local de la abundancia de perfiles angulosos.

*

*

*

¹⁾ La reproducción de todas las formas y pinturas ornamentales de la cerámica de Numancia puede verse en mi obra „La cerámica ibérica de Numancia. Madrid, Biblioteca de Coleccionismo, 1924.

En los 900 vasos de barro ornados de pinturas y en los muchos centenares de fragmentos tambien pintados que el Museo conserva se manifiesta con toda pujanza el arte numantino. Su número es quiza tan grande como el de toda la restante cerámica ibérica pintada de España y el hecho de proceder de un solo alfar aumenta el interés arqueológico de tan completa serie.

Cronológicamente es el primer subgrupo el de vasos de barro blanco-amarillento o blanco-grisáceo y pinturas policromadas, cuya tonalidad es como la de los bancos de caolin de Chavaler (lugar muy proximo a Numancia) de donde posiblemente se extrajo su primera materia. Las formas son mas curvas y por lo general de mayor capacidad que las rojas, y los mas repetidos tipos la olla grande hemiesférica, la copa acampanada semejante a las de Mycenae provista de un cordoncito resaltado que recuerda la union de las láminas del modelo metálico, las copas de alto fuste y el *oenochoe* de cuerpo oval.

Para pintarlos no se hizo coccion previa sino una ligera desecación por los agentes atmosféricos pues las partes que han perdido la pintura no acusan diferencias con la superficie libre, y los dibujos se trazaron sin el auxilio de huellas incisas ni moldes recortados. Las figuras se destacan vigorosamente sobre el fondo claro de los vasos por medio de una silueta negra que envuelve un relleno de color rojizo-amarillento donde se marcan los trazos accesorios por linea negras o blancas. Segun el análisis químico demuestra estos colores son: el negro sesquíóxido de hierro (Fe_2O_3) provablemente obtenido con pirita natural descompuesta o limonita, el rojizo amarillento silicato de hierro, seguramente una arcilla natural exageradamente ferruginosa y el blanco quizá tambien ocre o caolin. Esta manera de pintar por silueta y estas tonalidades, empleadas durante varios siglos en la cerámica griega del tipo del Dipylon y en la chipriota del periodo greco-fenicio son en España exclusivas de Numancia. El arte de tales figuras aunque de factura tosca es libre y obedece a una directa observacion del natural, mucho mejor comprendido y ejecutado en las figuras de animales que en las humanas. El pintor ceramista consigue no sin algun acierto dibujar, mejor dicho siluetar, las figuras de los animales en movimiento, pero se muestra bastante mas torpe al representar las actitudes de los hombres. Dispone sus modelos siempre de perfil, ordenando las figuras y escenas al modo oriental de derecha a izquierda y con gran sobriedad prescinde de los detalles accesorios que pudieran entorpecer la rapida percepcion del tema. Apenas si en estas pinturas hallamos otros convencionalismos que los producidos por el desconocimiento de la perspectiva y la presentacion de los hombres generados en innata ley de frontalidad con las piernas y cabeza en perfil y el tronco, brazos y el ojo de frente.

Entre estas piezas merecen particular mencion dos *oenochoes* de cuerpo oval que parecen salidos del mismo taller y acaso de la misma mano. Ambos representan escenas hipicas; en una (Lám. 4) se suceden de izquierda a derecha un caballo corriendo en libertad, un hombre desnudo? de cara picuda empuñando un corto baston y sugetando con la mano izquierda el ronzal de un caballo que corre delante, y un perro saltando, y la escena se completa con seis

atributos, dos lunas en creciente en los entrates del trebol del *oenochoe* y tres círculos solares y un creciente encuadrando la figura del hombre. Esta composicion trae a la memoria las pala bras de Estrabon „Los celtibéros y sus vecinos que les caen al Norte al tiempo del plenilunio pasan toda la noche saltando y bailando a las puertas de sus casas en honor de un Dios para el cual no tienen nombre propio“ y las de Silio Itálico refirendose a la vecina ciudad de Uxama¹⁾ y enaltecendo la fiereza de sus caballos salvages. Las cuales pueden relacionar esta escena de doma de un caballo salvage encuadrada por atributos astronómicos con el culto a ese Dios innominado cuyo rito se celebra en las noches de plenilunio. El otro *oenochoe* (Lám. 5, nº 1), presenta un áncora, un domador con su caballo, igual al anterior, y delante una yegua, marcada en el anca con una cruz, amamantando un potrillo y con otro encima del lomo; en este no hay mas signo astronómico que un círculo solar pero la escena, aparte del áncora cuya significacion se desconoce y aqui no parece facil represente la tradicion diluvial, puede interpretarse como explicacion gráfica de la vida del caballo, el macho acercandose a la hembra, la hembra amamantando su cria y un potro algo mayor saltando sobre el lomo de la madre en un defecto de perspectiva.

Los otros vasos figurativos deben ser algo mas modernos; es de gran interes una olla (Lám. 6 nº 5) donde se ve un rectangulo cruzado (¿carro?) y delante un ave de largas patas en que por transparencia, por lo que Mr. Luquet llama realismo intelectual, se dibuja en su interior otra mas pequeña como las de la técnica negra indicando acaso de un modo ingenuo e infantil la gestacion del animal que para el pintor sería poco elocuente dibujado en forma de huevo; pero es de mucha mayor importancia la otra olla (Lám. 7 nº 7) donde en extraña mezclanza luchan dos guerreros, uno armado con dos lanzas o dardos (pues una parece provista de *amentum*) pequeño escudo circular y casco en forma de gallo y el otro que con el afronta provisto a su vez de espada y lanza y tocado con una piel por casco y vestimenta, a continuacion se representa la lucha de dos monstruosos caballos marinos y despues otros dos seres fantásticos, como dragones, guarnecidos de escamas y en la parte baja, sobre un arbol, un ave blanca cobijando los dos huevos de su nido. Esta interesantísima pieza es documento de gran valor para el estudio de la indumentaria y armeria primitivas (sobre todo de sus raras espadas de pomo trilobado y gavilanes), y por su colorido y por la intervencion de animales fantásticos parece que relaciona este grupo con el que a continuacion expondremos.

Los restantes vasos blanco amarillentos tienen algunas representaciones animalistas de menor interes o motivos geometricos como los que se ven en la Lám. 6, de un geometrismo sencillo de rombos, dados o triángulos.

Sirven de transicion al grupo de pinturas negras los vasos de barro rojo o blanco amarillento y pinturas de dos o tres tonalidades, negra y amarillo rojiza o blanca, negra y roja. La tosca inspiracion naturalista del anterior

¹⁾ At non sarmáticos atollens Uxama muros. Tam levibus persultat equis, hinc venit in arma. Haud ævi fragilis sonipes, crudoque vigore. Asper frena pati, aut jussis parere magistris.



Lámina 3. Vasos de barro rojo sin pinturas.



Lámina 4. Oenochoe blanco amarillento con pinturas tricromadas.
Dibujo de D. Manuel Anibal Alvarez.

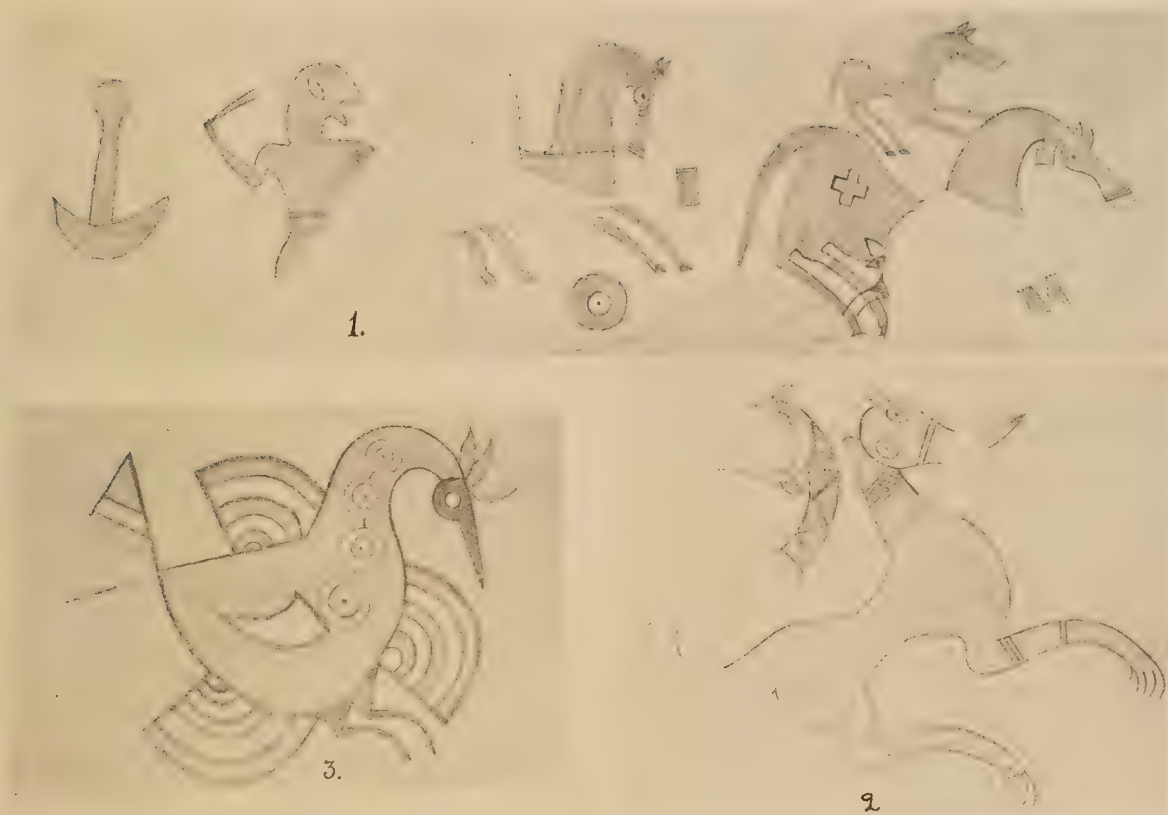


Lámina 5. Pinturas tricromadas: No. 1. Escena que decora un oenochoe blanco amarillento.
Nos. 2 y 3. Figuras representadas sobre vasos rojos.



Lámina 6. Vasos de barro blanco amarillento y pinturas tricromadas.



Lámina 7. Vasos blanco amarillentos y rojos con pinturas tricromadas.



Lámina 8. Vasos rojos de figuras negras.

deja su puesto a una monstruosa fantasía animalística de complicadas formas y raros atributos al mismo tiempo que el dibujo pierde sobriedad recargándose las figuras con detalles interiores de pelos y escamas y enturbiando la superficie de los vasos con temas geométricos al parecer exclusivamente ornamentales. Es el comienzo del horror al vacío que más tarde tendrá pleno desarrollo. Los mejores vasos de esta serie, (Lám. 7) de formas poco diferenciadas de la cerámica roja monócroma, están ornados unas veces con fantásticos caballos de hocico bifido, muy del gusto del arte de la Tene o con pico de ave, armados de garras y de cola enarcada que termina en otra cabeza de caballo o de toro (Lám. 5 nº 2); otras veces con aves más o menos caprichosas (Lám. 5 nº 3); otras con peces; algunas solamente con cabezas de caballo y aun alguna con cabezas de toro. Dos raras combinaciones, quizá de origen religioso, se ven aquí muy repetidas, la cola del caballo terminada en otra cabeza y la total figura del caballo marino de hocico bifido devorando un pez, las cuales continúan en los vasos de pinturas negras.

La figura humana solo se ve en tres vasos, en uno corren dos hombres calzados con botas de alto tacón y vestidos de pantalón corto con jarretiera, en otro un hombre de torso acorazonado parece atravesado por una flecha y en el último un torso de mujer visto de frente, con los senos radiados y ornada en brazos y cintura con anchas pulseras, aparece tocada con mantilla de un modo muy convencional.

En los motivos geométricos, siempre curvilíneos, abunda la honda griega y la doble espiral con las que se obtienen bellas combinaciones.

Entramos por último en el grupo verdaderamente representativo de la cerámica numantina, el de pinturas negras, muchísimo más numeroso que los anteriores y con características tan perfectamente definidas que el por sí solo da el nombre de ibérica a esta cerámica producida en el corazón de Celtiberia (Lám. 8, 9 y 10).

Las formas de los vasos anteriores se repiten aquí y se enriquecen con algunos tipos nuevos, tal como el alto vaso tronco cónico con asa lateral semajante a los jarros actuales de cerveza o los anchos vasos de dos asas parecidos al *kelebe* corintio y las tinajas ovaladas y sin asideros. En todas ellas notase una mayor tendencia a la angulosidad y la abundancia de anillas ornamentales pendientes de las asas, así como la profusión de copas acampanadas de tipo micénico.

La técnica ornamental es distinta pues ahora el color natural del barro se aprovecha no solo de fondo para destacar el contorno de las figuras sino como fondo de las figuras mismas, ya que solo se pinta la silueta y los trazos internos dejando ver entre ellos el rojo del barro. Es la manera de todos los vasos hispánicos de la segunda Edad del Hierro y la misma de las piezas primitivas de las Cyclades, de Micenas y de la Grecia peninsular (Argos principalmente) donde se desarrollan motivos que luego transformados en la del Dipylon y Chipre pasan a la nuestra, con la diferencia de que estas orientales son de color negro brillante, verdaderos esmaltes, mientras que las numantinas son de tonalidad mate por estar producidas tan solo por *sexquióxido* de hierro.

Alguna vez, sin duda como ensayo que obtuvo bien escaso éxito, se empleo en Numancia un previo *engobado* de color amarillento sobre el cual se dibujó, pero a causa de la diferencia de los coeficientes de dilatación del *engobe* y pintura, debieron producirse rápidamente las resquebrajaduras y descascarillados que hoy se observan.

Las normas de este grupo, la estilización geométrica y el horror al vacío, producen un arte ornamental recargado y un poco bárbaro pero no exento de belleza. La estilización, favorecida por el aislamiento en que vivió Numancia casi hasta la época de su destrucción, permite establecer una cronología relativa en sus numerosos vasos.

Los motivos pictóricos son humanos, animales y geométricos y como rarísima excepción, tan solo en un vaso, vegetales. Entre sus escasas representaciones escénicas, son las más interesantes: la de un fragmento de tinaja donde junto a un árbol luchan dos guerreros provistos de pequeño escudo circular, el de la izquierda con cabeza de monstruoso hocico bífido y el de la derecha tocado con un casco rematado en dos puntas o cuernos como los del casco galo; la de un alto vaso tronco cónico donde dos guerreros provistos de espada y uno atravesado por una lanza o dardo (pues acaso tiene indicación de *amentum*), al parecer muertos, yacen en el suelo bajo dos aves que acometen sus despojos, lo cual recuerda la costumbre de arrojar como pasto de los buitres los cadáveres de guerreros muertos en combate narrada por Silio Itálico y Eliano¹); y por último, la de una serie de figuras que ocupan los entrantes de un meandro donde una con mitra cónica sostiene en la mano izquierda un idolete humano mientras otra lateral y casi desaparecida empuña un cuchillo curvo, lo que no es muy aventurado suponer sea una escena religiosa.

Pero después de estos vasos, los restantes tienen figuras más simples que para mejor ordenación conviene describir por afinidad de motivos.

La figura humana más frecuente en estos vasos numantinos es varonil, de guerrero y vestida (Lám. II); se genera por medio de dos triángulos unidos por el vértice, cuyo punto corresponde a la cintura, rellenos de temas geométricos que recuerdan el vestido, con la cabeza y las piernas de perfil y el tronco y brazos de frente. La gran exageración (en aumento y reducción) de las dimensiones horizontales da a estos seres perfiles angulosos como los dibujos infantiles. Los guerreros llevan un vestido que recuerda „la túnica de mangas cortas y de bordes cruzados que se alarga un poco por debajo del bajo vientre“, propia de las figuras ibéricas de bronce halladas en Despeñaperros (Andalucía), van por lo general destocados y con el pelo corto (aunque en dos se vea algo como casco y en uno la indicación de larga melena), tienen los pies al parecer desnudos y usan espada de hoja ancha empuñada o colgada del cinturón, puñal pasado horizontalmente sobre el frente de la cintura, lanza (*gaesum*?) y dardo pequeño y de ancha punta triangular.

¹) Silio Itálico, Guerras púnicas, Lib. III: Venere et Celtæ sociati nomen Iberis. His pugna cecidisse decus, corpusque cremari. Tale nefas. Caelo credunt Superisque referri. Impastus carpat si membra jacentia vultur. — Eliano, De la naturaleza de los animales, X 22.

Otras figuras van tocadas con alta mitra cónica y vestidas de amplio manto, por lo cual (como las de bronce de Despeñaperros) deben creerse femeniles y los remates representación del peinado que Estrabón tomándolo del períplo de Artemidoro de Efeso, describe en el libro III de su *Geografía* o como otro semejante cuyos artefactos se han hallado en las sepulturas de las sacerdotisas ibéricas de Arcóbriga, también referidos por Artemidoro, pues ambos son altos peinados difíciles de identificar en estas esquemáticas figuras.

Muy interesante para el conocimiento de la ideología numantina es referir en este grupo la existencia de tres monstruos semihumanos aparecidos en diferentes vasos, un hombre con cabeza de caballo y dos torsos humanos disparando el venablo soportados por un cuerpo de ave y caminando sobre pies humanos (Lám. II).

Más donde la pintura numantina ha tenido su verdadera fuente de inspiración ha sido en la fauna regional. El caballo, el toro, el pez y el ave fueron motivos dibujados por los alfareros de la ciudad heroica en centenares de piezas. Poco sabemos de la religión de los celtiberos, los escritores clásicos recogieron la fábula en que se escondía la creencia indígena acerca de estos seres sin inducir de ella su verdadero valor que hoy quizá esté en camino de ser interpretado. Las maravillosas referencias de Plinio a las yeguas lusitanas fecundadas por el viento, los elogios de la ligereza de los caballos iberos que hacen Estrabón, Silio Itálico y Posidonio de Apamea, las vacas de Gerión consagradas a Hércules de que habla Diodoro Sículo, la epigrafía de la divinidad Epona y tantas otras referencias no son acaso más que supervivencias inexplicadas de culto totémico que tienen su más nutrida representación en esta cerámica numantina. Contribuyen a orientar tal hipótesis la presencia de signos de indudable valor simbólico sobre los dibujos de estos seres; la swastika, el sol radiado, la triquetra, la cruz aspada y la que después se llamó griega, aparecen constantemente en la cabeza y en los flancos de estos animales y ellos mismos se mezclan en significativas combinaciones como la del caballo y el toro devorando peces o cuatro peces colocados en aspa sobre el centro de un disco solar o una rueda de estos animales mordiéndose la cola unos a otros.

El caballo ocupa el primer lugar entre tal fauna. En muchos casos se le representa completo y con jinete y en otros solo, en marcha o en reposo, siempre con la cabeza formada por un círculo y un rectángulo y los flancos y el cuello rellenos de motivos geométricos. Pero esto que, es en el comienzo de la serie, se transforma muy pronto y sufre aberraciones que hacen rematar el hocico en pico de ave o suprimen uno de los flancos y terminan el animal en cola de pez o le dejan reducido a la mitad anterior tan solo. Es la misma idea monstruosa que generó las pinturas de transición llevadas por simplificación de trazos a un esquematismo de silueta (Lám. II).

El caballo, en los vasos tronco cónicos, suele haber perdido ya el dibujo del cuerpo y ser solo un perfil de cuello y cabeza, cuello altísimo formado por un triángulo curvo guarnecido de crin y cabeza más o menos torpe constituida por un círculo y un trapecioide. Su origen está en los vasos blanco amarillentos

de figuras tricromadas y su fin en una silueta rellena de geometrismo y acaso en una espiral. Tambien en varios casos esta cabeza se ve de frente inspirada en las de hocico bífido de la serie de transicion esquematizándose hasta ser solo dos curvas divergentes. Estas cabezas se repiten simetricamente cuatro veces en los vértices de un alto rectángulo de temas geométricos. Por excepcion el hocico se convierte en un tridente que pende del arqueado cuello.

El toro interesó menos a los ceramistas numantinos pero por fortuna la pieza de mayor valor de la serie presenta completos dos de estos animales: es una tinaja de bastante capacidad que docora su mitad superior con el perfil de un toro sin patas, con la cabeza de frente, el hocico bífido terminado en volutas y la cola doblada sobre el lomo remantando en otra cabeza y junto a ella el perfil de otro, tambien de hocico bifido, con patas y de la cola colgante una cartela, devorando un pez de dos cabezas (Lám. 12). Esta pintura de firmes trazos y correcto dibujo manifiesta con el mayor vigor todas las características del arte numantino, la monstruosa estilizacion geometrica obtenida por-exageracion de dimensiones horizontales y por múltiples rellenos rectos y curvos, el horror al vacio deducido de los numerosos discos solares y lineas que la adornan y el barroquismo ornamental que fuerza las lineas naturales para producir múltiples temas simétricos.

Las aves tambien se presentan de perfil, por parejas a los lados de un disco solar o solas en el centro de los vasos. Se forman por una pequeña cabeza, el cuerpo cruzado por bandas y relleno de trazos geométricos, una o dos pequeñas alas, patas, y ancha cola triangular y se estilizan transformando las alas en volutas o suprimiéndolas juntamente con las patas y reduciendo el tamaño dela cabeza. El ave colocada de frente solo se ve en un vaso donde hay una cigüeña trazada con exquisito gusto ornamental (Lám. 12).

El pez, como algunas aves, cuando forma pareja sirve para representar el movimiento, haciendo girar una doble espiral. Le forman tres elementos, la cabeza donde se señalan las curvas de las agallas, el cuerpo relleno de cruces o triángulos y la cola que es un solo ancho triángulo. Es frecuente que, en modo semejante a los caballos y toros de hococo bífido, el pez desdoble su cabeza sobre un eje central y por *rabattement* se produzcan esos seres de dos cabezas y tambien que se reunan cuatro de estos animales y con las cabezas apoyadas en un disco solar formen una cruz aspada. En todos los aspectos anteriores, pero principalmente en el último, se puede seguir la simplificacion que llega a convertir tal aspa de peces en un aspa de siluetas que parecen largas hojas vegetales.

Los temas geométricos deben estudiarse no solo en los vasos no figurativos sino tambien entre los dibujos de animales donde juegan importante papel. Abundan tanto los rectilineos como los curvilineos y rara vez se entremezclan. Los primeros son la swastica, la cruz aspada, la de brazos iguales y los múltiples derivados de todas ellas, el meandro, el ajedrezado, los dientes de lobo, las combinaciones de rombos y los dobles triangulos unidos por el vértice, quiza recuerdo del hacha bipenne. Y los segundos, la espiral, la doble espiral, la triquetra,



Lámina 9. Vasos rojos de figuras negras.



Lámina 10. Vasos rojos de figuras negras. Dibujos de D. Manuel Anibal Alvarez.

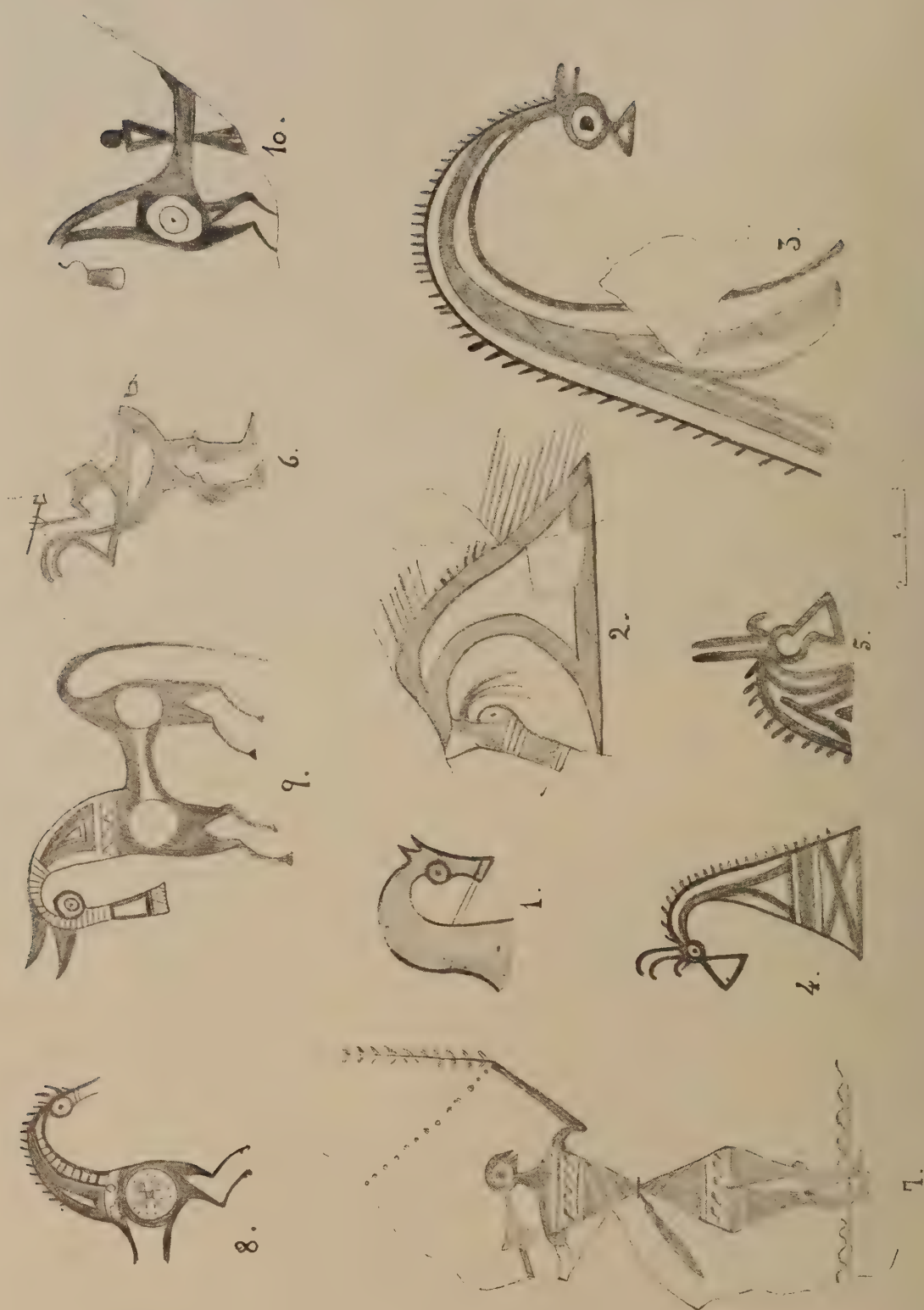


Lámina 11. Figuras pintadas en negro sobre los vasos rojos. Dibujos de B. Taracena.



Lámina 12. Figuras pintadas en negro sobre los vasos rojos. Dibujos de B. Taracena.



Lámina 13. Idolos, ex-votos y vasos zoomórficos de barro rojo.



Lámina 14. Trompetas de barro rojo.

hondas, los arcos de jardinero, las combinaciones de círculos y de semicírculos concéntricos. Las cruces y sus derivados invariablemente ocupan el alto rectángulo frontal de los vasos tronco cónicos que dejan dividido en recuadros, de la misma manera que los dobles triángulos reparten fajas horizontales en rectángulos a modo de metopas y triglifos; el aje drezado suele ocupar el mismo lugar y el meandro y las combinaciones de rombos aparecen en la parte de alta de vasos redondos. A su vez las espirales forman zonas circundantes en vasos de muy diversos tipos y las combinaciones de círculos y semicírculos concéntricos se ven con preferencia sobre tinajas grandes o sobre *oenochoes* y copas.

De todo este geometrismo lo que se presta a mas varia das combinaciones son los círculos y semicírculos concéntricos que, trazados a compás y alternando con rectas paralelas, forman zonas de hondas y colgantes ganchudos cubriendo la parte alta de numerosos vasos. Esta ornamentacion es la mas abundante en Iberia, no solo en la cerámica pintada sino tambien, como hemos visto, en la estampada y en objetos de metal, en fundas de puñales, fíbulas y placas de cinturón, en objetos de hueso, y en cuentas de collar y colgantes.

Reducida seccion puede formarse con los trabajos de barro que no son recipientes, pero seccion por demas interesante. La religion de los celtíberos de Numancia formó un pequeño grupo de coroplastas que modelaron en barro idolos y ex-votos semejantes a los que sus hermanos de Andalucia trabajados en bronce ofrendaron en el santuario del Castellar de Santisteban.

Los idolos y ex-votos encontrados hasta hoy acusan la existencia de una produccion esmerada y otra mas tosca, la mercancia de ricos y pobres. Son piezas de fino trabajo algunos pies calzados (Lám. 13) donde con punteado se imita la suela de tejido de esparto y las cuerdas que entrecruzándose sobre el tobillo, como la alpargata abierta de los campesinos actuales, la sujetaban al pie, yendo provistos en lo alto de un agujero de suspension y a veces rematados en cabezas de caballo; estos mismos ex votos, pero hechos en cera y sin tales remates, se ofrendan todavia en los santuarios de la comarca. Son tambien piezas finas algunas cabecitas de toro de abultados ojos circulares y alguna figurita de caballo. Pero sobre todos se hace notar un curiosísimo idolete femenino de unos 15 cm. de altura vestido con larga falda sujeta al cuerpo por un cinturon del que por detrás pende ancha faja blanca, la cual, asi como el pelo que partido en trenzas le cae por la espalda y los varios collares que engalanan su cuello están pintados sobre el barro; la cara es inexpresiva y tosca, con tosquedad que acentúan sus negros ojos circulares rodeados de un anillo blanco y la falta de la terminacion del tocado que apareció roto; pero lo mas singular de esta extraña figura es su ingenuo realismo sexual acusado por mamas prominentes y el sexo y el ano incisos en el borde de la falda, entre los tobillos, sin duda por no saber representarlo a traves de las vestiduras.

Las piezas mas toscas son figuras varoniles formadas por un torso con piernas arqueadas de ginete y tres muñones para brazos y cabeza y en esta alguna vez la nariz indicada por un pellizco del barro, y algunas rudimentarias pequeñas esculturas de caballo.

Tres vasos zoomórficos, dos en figura de toro y uno de jabalí completan el grupo.

De todas las ciudades ibéricas, solamente en Numancia y sus proximidades se han hallado trompetas de barro. Son de forma circular prolongada en ramas divergentes por la boquilla y la sencilla bocina acampanada. En un solo caso tal bocina es la boca de un monstruo con las fauces abiertas, como el *carnyx* de los galos, pero en los restantes su sistema es el del cuerno de caza y aunque algo recuerdan al *cornu* romano parece indiscutible su origen y filiación indígena (Lám. 14).

Poca luz arroja para el estudio de este gran alfar numantino la cerámica de otras ciudades ibéricas y mas bien es por comparación con la de Numancia como puede hallarse la filiación de la de otros poblados. La historia de los últimos tiempos de Numancia tan prolijamente narrada por los escritores clásicos entrega para el cómputo arqueológico el elemento de valor inapreciable de la fecha de su destrucción ocurrida el año 133 antes de J. C. La cerámica hallada entre los carbones y cenizas de aquel glorioso incendio, marcada con la huella indeleble de las llamas, sirve de fecha final en su cronología y sobre ella siguiendo el proceso de estilización de los temas pictóricos pueden irse reconstituyendo las diversas fases porque pasó el arte numantino.

Sirve también de premisa para establecer mas claramente estas series, la falta de incorporación al arte numantino de temas nuevos, la carencia de intercambio artístico con otros pueblos, producida por las condiciones de la vida política de aquellos tiempos y tenazmente sostenida por el carácter individualista de los celtíberos.

Los mas frecuentes hallazgos en el estrato del incendio de la ciudad son vasos carbonosos y ahumados, *catinos*, *oenochoes* de cuerpo cilíndrico, tazones, embudos y morteros, rojos lisos y vasos troncocónicos, *oenochoes*, altas copas, tazones, cts de pinturas negras, donde predominan decoraciones sencillas de círculos, swásticas, dados y líneas onduladas o animales muy estilizados y convencionales recargados de accesorios que cubren todos los espacios. También se encuentran con ellas algunos vasos rojos de pinturas negras y los amarillentos absolutamente geométricos.

En cambio, en aquellos lugares que no sufrieron la acción del fuego y probablemente fueron abandonados o destruidos antes del incendio, se encuentran los vasos blanco amarillentos con escenas policromas, los rojos bicromados y aun los de pinturas negras humanas, de caballos y aves mas sobrias y de trazo mas firme.

Las estilizaciones de las figuras se producen primero por transtornos caprichosos de las líneas naturales (originando dibujos mas torpes) y recargamiento de elementos geométricos, y despues por simplificación o supresión de esos mismos elementos esenciales que son substituidos por ornamentales. Pueden servir de ejemplo de lo primero las cabezas de caballo reproducidas en la Lám. 11 de las cuales el nº I pertenece a la serie blanco-amarillenta y los restantes a la de pinturas negras.

Esta pintura cerámica y principalmente la de figuras negras parece corresponder al periodo geométrico mediterráneo que entre los años 1000 y 700 se extiende por todo el litoral del mar interno y tiene su principal representación en la necrópolis ateniense del Dipylon a cuyas alfarerías es muy semejante la numantina. Pero a los temas rectilíneos del Dipylon se unen en Numancia una serie de decoraciones curvilíneas cuyo origen se encuentra en el estilo orientalizante que, debido al gusto artístico de Mesopotamia y del Nilo, desde el siglo VII se hace sentir en Grecia y forma derivados como el estilo italo-geométrico de Cuma y Vulci o el greco-fenicio que en las tumbas de Curium es muy semejante al numantino. De este estilo orientalizante, mientras en Grecia sigue su marcha progresiva hacia las figuras de bello arte, formase en las islas un grupo estacionario que se amana mas cada vez y tiene su representación en los vasos chipriotas del siglo IV y de Naucrati del siglo III.

El arte de las pinturas ibéricas obedece por tanto a la corriente griega traída desde el siglo VI a las costas españolas por las colonias del Mediterráneo.

Ahora bien, la cronología mas remota de la cerámica numantina, por el estudio comparativo de sus piezas con las de ciudades y necrópolis de la misma region soriana (descubiertas por los Srs. Marqués de Cerralbo y Morenas de Tejada) y por el conjunto del cuadro arqueológico de Numancia parece que no tiene mas lejano origen que el de la primera fase del segundo periodo post-hallstattico determinado por el Sr. Bochs Guimpera como del final del siglo IV y la primera mitad del III y aun su verdadero punto de semejanza en esta ultima fecha en que aparece la cerámica pintada de Osma y Arcóbriga con la cual tiene la numantina una gran relación aunque las aventaje en abundancia y calidad.

Es por tanto Numancia el mas rico alfar de Celtiberia, centro productor de una cerámica pintada de caracteres personalísimos que entre el final del siglo IV y el año 133 antes de J. C. desarrolló elementos inspirados en el arte griego arcaico venidos hasta Iberia por la costa mediterránea y hasta Numancia por el valle del Ebro, sin que apenas en este arte se mezclen elementos célticos.

Zusammenfassender Auszug.

Das heroische Numancia (spanische Provinz Soria) erlag im Jahre 133 vor Chr. nach grausamer Belagerung den Römern, und annähernd 2000 Jahre währte es, bis die Nachwelt sich seiner verlassenen Ruinen erinnerte. Die alten Numantiner waren emsige Ackerbauern und Viehzüchter, so daß wir im Trümmerfelde ihrer Bergfeste vergeblich nach den Spuren prunkvoller Bauten oder hoher Großkunst suchen; dafür waren sie ausgezeichnete Töpfer, wovon heute bereits mehr als 2000 Tongefäße zeugen, welche das Numancia-Museum von Soria birgt, und von denen die Hälfte bemalt ist.

Die schlichtesten Erzeugnisse sind einfache, dem täglichen Hausgebrauche dienende Gefäße, mit braunen oder glänzend schwarzen Außenwänden, auf der

Töpferscheibe hergestellt und ziemlich nachlässig gebrannt. Es handelt sich zumeist um bauchige Töpfe, wohl keltiberischen Ursprungs (Lám. 1; oberste und unterste Reihe). Viel häufiger ist eine ähnliche Tonware von ausgesuchter Paste und mit teinen, kohligh „angerauchten“ Wänden, welche das Tafelgeschirr erstellt haben dürfte, d. i. Tassen, Becher mit hohen Füßen, Krüge und ähnliche (Lám. 1; zweite und dritte Reihe). Sie dürfte auf die keltische Keramik der zweiten Eisenzeit zurückgehen. Die Ziermuster sind teils eingeschnitten, teils mit Stempeln eingedrückt (Lám. 2).

Sehr beliebt waren Gefäße aus rotem Tone, deren über 1300 vorliegen. Mit Sorgfalt hergestellt, verkörpern sie eine typisch iberische Keramik, welche an griechische Muster anklingt (Lám. 3).

Von erhöhtem Interesse sind die bemalten Tonprodukte, welche nach Menge und Formenreichtum alle übrigen iberischen Fundorte der Halbinsel bei weitem übertreffen und eine wahre numantinische „Spezialität“ darstellen. Von ihnen wurden bislang an 900 Stück gefunden. Sie setzen zeitlich mit Gefäßen aus weißlich-grauem bzw. weißlich-gelbem Tone ein, welche meist dreifarbig bemalt sind (Lám. 4 und 5, Nr. 1; hippische Szenen). Auch sonst treten noch schemenhafte Tierbilder auf, zu denen sich vielfach einfache geometrische Muster (Rhomben, Quadrate, Dreiecke und ähnliche) gesellen (Lám. 6).

Auf diese Gruppe folgen Erzeugnisse aus rotem oder weißgelbem Tone, mit Malereien in zwei oder drei Farbtönen, d. h. in Schwarz und Rotgelb, bzw. Weiß, Schwarz und Rot. Die Tierschematisierungen entarten zu phantastischen Monstruen, wie Pferde mit gespaltenem Maule oder Vogelschnabel, bewehrt mit Krallen und mit Schweifen, an welche abermals ein Kopf angesetzt ist, u. a. m. Menschliche Figuren erscheinen nur auf drei Gefäßen, die Spiral- oder sonstigen geometrischen Muster werden oft sehr vorteilhaft kombiniert (Lám. 5, Nr. 2 und 3; Lám. 7).

Das Hauptinteresse wohnt der jüngsten numantinischen Gruppe inne, mit roten, schwarz bemalten Gefäßen (Lám. 8, 9, 10). Gewöhnlich werden nur die Umrisse in schwarzer Farbe ausgeführt und erscheint die Füllung im natürlichen Rot der Wände, wie dies allen hispanischen Vasen der zweiten Eisenzeit eigen ist. Obwohl es sich um einen sehr überladenen, ziemlich barbarischen Stil handelt, kann ihm ein gewisser Kunstgeschmack nicht abgesprochen werden. Als darstellende Motive sind Menschengestalten, Tierbilder (Pferde, Stiere, Vögel, Fische) und geometrische Muster verwendet, nur in einem einzigen Falle Pflanzen (Lám. 11, 12).

Verhältnismäßig selten sind in Numancia die Tonplastiken, Idole oder Ex-votos. Es ist teils sehr schöne, teils plumpe Ware, in drei Fällen sind es direkt zoomorphe Gefäße (Lám. 13). Beachtenswert sind eine Anzahl Trompeten aus rotem Tone (Lám. 14).

Ein vergleichendes Studium unserer Keramik mit jener der übrigen sorianischen Fundorte ergibt, daß ihre Frühstufe nicht über das Ende des IV. bzw. die erste Hälfte des III. vorchristlichen Jahrhunderts zurückreichen dürfte. Ihr Schlußdatum ist durch das Jahr 133 vor Chr. gegeben.

Résumé.

L'héroïque Numancia (province espagnole de Soria) a été conquise par les Romains en l'an 133 av. J.-C. après un siège cruel. Il a fallu plus de 2000 ans pour que le monde se souvienne de ses ruines abandonnées. Les anciens habitants de Numancia étaient de laborieux agriculteurs et éleveurs de bétail, de sorte que nous chercherions en vain, parmi les décombres de leurs habitations, les traces de monuments magnifiques ou d'œuvres d'art remarquables. Par contre, ils étaient d'excellents potiers et le Musée Numantique de Soria en témoigne par une collection de plus de 2000 vases de terre cuite dont la moitié est peinte.

Les exemplaires les plus primitifs sont des ustensiles très simples destinés à l'usage quotidien, à parois brunes ou d'un noir brillant. Ces objets ont été faits au tour et cuits assez négligemment. Il s'agit en général de vases ventrus, probablement d'origine celto-ibérique (Lám. 1; rangées supérieure et inférieure). Plus souvent, on trouve des poteries semblables d'une pâte choisie avec des parois fines, enfumées. Ces objets ont probablement servi de vaisselle de table et se composent de tasses, de coupes avec ou sans pieds, de cruches, etc. (Lám. 1; 2^e et 3^e rangées). Ils peuvent provenir de la céramique celte de la seconde période de l'âge de fer. Les décorations sont tantôt entaillées, tantôt imprimées avec des sceaux (Lám. 2).

La préférence allait aux vases de terre cuite rouge dont nous possédons 1300 exemplaires. Ils sont très soigneusement fabriqués et représentent une céramique ibérique typique rappelant un peu les modèles grecs (Lám. 3).

Les poteries peintes en terre cuite rouge sont d'un intérêt tout particulier. Leur quantité et la richesse de leurs formes surpassent celles de toutes les autres découvertes ibériques et représentent une vraie spécialité numantique. Jusqu'ici on en a découvert environ 900. Les premières poteries sont des vases d'argile gris-blanchâtre ou blanc-jaunâtre, presque toujours peints en trois couleurs (Lám. 4 et 5, No. 1 scènes hippiques). Les images d'animaux stylisés se retrouvent aussi ailleurs accompagnées de dessins géométriques (rhombes, carrés, triangles, etc., Lám. 6).

Après ce groupe de poteries, il s'en trouve d'autres en argile rouge ou blanc jaunâtre avec des peintures en deux ou trois tons, p. ex. noir et ocre, blanc, noir et rouge. Les stylisations d'animaux aboutissent à des monstres fantastiques, comme p. ex. des chevaux au museau fendu ou un bec d'oiseau avec des griffes, ou une queue munie d'une autre tête, etc. On ne trouve de figures humaines que sur trois vases. Les spirales et autres dessins géométriques sont souvent très ingénieusement combinés (Lám. 5, No. 2 et 3; Lám. 7).

Mais l'intérêt principal réside dans le dernier groupe numantique avec ses vases peints en rouge et noir (Lám. 8, 9, 10). En général, les contours seuls sont tracés en noir, tandis que la couleur rouge est produite par la nuance naturelle de l'argile, comme c'est le cas dans toutes les poteries ibériques de la seconde période de l'âge de fer.

Quoiqu'il s'agisse d'un style surchargé assez barbare, on ne peut cependant

pas lui refuser un certain goût artistique. Les motifs représentés sont généralement des figures humaines, des animaux (chevaux, taureaux, oiseaux, poissons), des dessins géométriques et, dans un cas unique, des plantes (Lám. 11, 12).

A Numancia, les œuvres plastiques en terre cuite, idoles et ex-votos, sont relativement rares; elles sont soit de très belle qualité, soit très grossières; trois exemplaires ont tout à fait la forme d'un animal (Lám. 13). A remarquer aussi un certain nombre de trompettes en terre cuite rouge (Lám. 14).

L'étude comparée de notre céramique avec celle des autres découvertes à Soria nous prouve que son origine ne peut dépasser la fin du IV^e ou la première moitié du III^e siècle avant J.-C. La date finale est 133 avant J.-C.

Summary.

The heroic Numancia (Spanish province of Soria) was conquered by the Romans in the year 133 B. C. after a cruel siege. It has taken more than 2000 years for the world to remember its abandoned ruins. The former inhabitants of Numancia were laborious agriculturists and cattle-breeders, so that we searched in vain among the debris of their dwelling-places for traces of magnificent monuments or of remarkable works of art. On the other hand they were excellent potters, and the Numantic Museum of Soria bears witness to their skill in a collection of more than 2000 vases of baked clay, of which one-half are painted. The most primitive types are very simple utensils destined for daily use with brown or brilliant black walls. These have been made on the potters wheel and indifferently fired. They are, generally speaking, bellied vases probably of Celtic-Iberic origin (Lám. 1; upper and lower rows). More often one finds similar pottery of a choice paste with fine smoked walls. These objects have probably served as table ware and consist of cups, of goblets with or without feet, of jugs etc. (Lám. 1 2nd and 3rd rows). They may derive their origin from the Celtic pottery of the second period of the iron age. The decorations are sometimes notched, sometimes impressed with moulds (Lám. 2). The most common are vessels of baked red clay of which we possess 1300 exemples. These are very carefully manufactured and reproduce pottery of the Iberian type, reminiscent of the Grecian models (Lám. 3).

The painted red-ware vases are of particular interest. Their quantity and the richness of their forms, surpass those of all other Iberian discoveries and may be called specifically „Numantian“. So far about 900 of them have been discovered. The earliest are vessels of whitish grey or yellowish white clay almost always painted in three colours (Lám. 4 and 5, No. I scenes. The figures of conventionalized animals are found elsewhere also, accompanied by geometrical designs (rhombi, squares, triangles etc.; Lám. 6).

Following this group of pottery there are other vases red or yellowish

white clay with painted ornament in two or three colours e. g. black and yellow, white, black and red. The conventionalization of animals results in the depiction of fantastic monsters; for example, horses with cleft muzzles, or a bird's beak and claws, or a tail terminating in a second head etc. Human forms are found only on three vessels. The spiral and other geometrical designs are often very ingeniously combined (Lám. 5 No. 2 and 3, Lám. 7).

But the greatest interest is provided by the latest Numantian group with its vases painted in red and black (Lám. 7, 9, 10). In general the outlines alone are shown in black, while the red colour is produced by the natural shade of the clay as is in the case of all the Iberian pottery of the second period of the iron age. Although the style is overloaded and barbarous, one cannot however deny a certain artistic taste. The motives represented are generally, human forms, animals (horses, bulls, birds, fishes) geometrical designs, and in a single case, plants (Lám. 11, 12).

At Numancia the plastic works in baked clay, idols and votive offerings are relatively rare. They are either of a very beautiful quality, or else very coarse. Three examples have the form of an animal (Lám. 13). Noteworthy also is a certain number of trumpets in red baked clay (Lám. 14).

The study of the ceramic remains compared with the other discoveries of Soria, prove to us that it must have originated between end of the IV and the first half of the III century B. C. The final date is 133 B. C.

ETHNOGRAPHISCHE KUNST
ART ETHNOGRAPHIQUE
ETHNOGRAPHICAL ART
ARTE ETNOGRÁFICO
ARTE ETNOGRAFICA

DIE FORM NEBEN DER ZIERKUNST IN ETHNOGRAPHISCHER BELEUCHTUNG

Von AUGUSTIN KRÄMER, Stuttgart-Tübingen

Mit 12 Abbildungen auf Tafel 33—37

Während des Stuttgarter Kunstsommers veranstaltete der Deutsche Werkbund eine Ausstellung von kunstgewerblichen Erzeugnissen, der er das Kennwort „Die Form“ beigab. Der Zweck ist offensichtlich, auf den Wert schöner Linien und edler Gestaltung hinzuweisen, nachdem in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts eine Verrohung eingetreten war, zu zeigen, daß diese Vorbedingungen für eine künstlerische Schöpfung genügen, um Befriedigung und Wohlbehagen auszulösen, daß sogar ein Zierrat unter solchen Voraussetzungen nicht allein entbehrt, sondern sogar überflüssig, ja lästig werden kann. Andererseits hatte ich den Eindruck, daß Aussteller und Veranstalter mit den Formen, wenigstens teilweise, sehr zufrieden waren. Dies scheint mir keineswegs gerechtfertigt namentlich hinsichtlich der Geräte zum täglichen Gebrauch, der Gläser, Becher, Schalen usw.

Nicht etwa, daß sie nicht zweckmäßig und schön wären, was man ja von der „Qualitätsware“ verlangt, aber die Form ist unklar, schwankend, herumirrend, die Grundfesten verlierend, daher nur selten Erquickung schaffend. Man meint fast, das Deutsche Warenbuch, das ja während des Krieges der Dürer mit dem Werkbund vereint herausgab, hätte sich erschöpft; ein Prüfungsausschuß war damals eingesetzt, um schon vorhandene Waren von schöner Form auszusuchen und dem Volke als gute Beispiele vor Augen zu führen, Erzeugnisse also, die von den Verfertigern, ganz unbeeinflußt von den beiden Bündeln, hergestellt worden waren. Was in diesem Buche an Gläsern, Kannen, Schalen, Platten, Eß- und Kochgeschirr und vielem mehr abgebildet wurde, darunter sind ganz köstliche Formsachen. Neuere Arbeiten unter dem Führwort „Die Form“ sollen diese Bestrebungen fortsetzen.

Das Erfreuliche am Warenbuch war — und vielleicht liegt der Haupterfolg darin —, daß eben diese Gegenstände keine bestellten Waren vorstellten, sondern als freie Erzeugnisse angesehen werden dürfen. Ich will damit nicht sagen, daß neuere künstlerische Beeinflussungen gefehlt hätten, daß es eine Volkskunst war, die dem mittelalterlichen Formenschatze unmittelbar entsprang. Dies ist sicher nicht der Fall, sonst hätte nicht in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts so Schauderhaftes unserem Volke geboten und von ihm so gierig aufgenommen werden können. Das Formempfinden der Handwerkerzünfte der 15 und 1600er war völlig verloren gegangen. Die 1869 gesetzlich geschaffene Gewerbefreiheit hatte ihnen den Todesstoß gegeben; es mußte erst neu geweckt werden.

Nachdem 1897 ein neues Handwerksgesetz geschaffen worden war, das den Meister wieder zu Ehren brachte, konnte der Werkbund, wie sein Buch zeigt, in günstiger Weise einsetzen. Mit der Baukunst war es ja fast noch schlimmer gegangen: Man denke nur an die alten bäuerlichen Giebelhäuser Schwabens, im Schwarzwald und in Tirol, und setze daneben die Backsteinprofanbauten

vor 1900, ähnlich wie es Schultze-Naumburg getan hat, um beglückt zu sein, daß diese Gründerzeit für uns als vorüber gelten darf. Man kann jetzt in Deutschland beruhigt sein, daß Neubauten fast allerorts wenigstens kein beleidigendes Äußere mehr zur Schau tragen, sondern in der Regel gefällig und den guten Geschmack befriedigend sind.

Jede Bestrebung, einem Volke nach Verlotterung seines Geschmacks wieder neues Besseres zuzuführen, muß auf dessen alten Formenschatz zurückgreifen. Eine bestimmte Form entsteht nicht in Tagen, Monden oder Jahren, sondern bildet sich in Jahrhunderten oder Jahrtausenden. Sie stellt sozusagen ein Stück Stammesgeschichte dar. Wie Sitten und Gebräuche sich fest einwurzeln, ja körperliche Merkmale sich herausbilden, so entsteht auch in irgendeiner Geräteform ein festes Gebilde, das in die Geister der Eingeborenen eingerammt ist. Es ist ein Stück Überlieferung, das man als heilig achtet. Jeder Handwerker, der ein Gerät in einer bestimmten Form schafft, legt diese unverrückbar zugrunde und hat er künstlerisches Empfinden, so erlaubt er sich je nach Gebrauch, Zweck oder Bildungslust mehr oder weniger große Gestaltungsfreiheiten, die aber die Form nicht verleugnen. Ich will an einigen Beispielen dies erläutern.

Taf. 33 Abb. 1 links zeigt eine Kawaschüssel von Samoa vom Linden-Museum zu Stuttgart, dem alle Lichtbilder entstammen. Aus einem Stück Hartholz herausgearbeitet, stellt sie an Ebenmaß und Schwung eine Musterleistung der Holzbildnerei dar; keine Zierat ist an ihr; alles ist Form. Diese ist aber nicht starr: es wechselt die Breite und Höhe, die Tiefe und Dünnwandigkeit des Bauches, und die Zahl der Beine, die auf 12, 14 oder 16 steigen kann, während die niedrigste Zahl von 4 selten vorkommt; dabei sind die Kennzeichen der samoanischen Schüssel immer vorhanden: die walzenförmigen Beine und der ebene obere Rand, der nach innen und außen scharf begrenzt ist.

Bei der fidjianischen Schüssel sind diese Kennzeichen anders: der Rand ist gewölbt, die Beine sind nach unten sich verjüngend und in der Regel nur in der Zahl 4 vorhanden; außerdem ist die Schüssel meist flacher. Die Zahl der 4 Beine entspricht mehr der melanesischen Gefühlswelt, wie sich z. B. bei den schönen Riesenschüsseln der Admiralitätsinsulaner es ausdrückt, die zu den vierbeinigen Tiergestalten hinüberleiten. Die Größe wechselt wie vorher, aber nicht so sehr, so daß die Form hier also noch strenger ist. Immerhin vermag das feine Empfinden des Handwerkers eine mehr oder weniger gefällige Gestalt hervorzuzaubern, denn kein Stück ist dem anderen völlig gleich, trotz der strengen Einhaltung der Form. Ich könnte dies durch zahlreiche Abbildungen leicht beweisen, aber halte es für zweckmäßiger, wenn man in den großen Völkerkundemuseen, z. B. in Berlin, Hamburg, Leipzig, Stuttgart usw. sich die Gegenstände selbst ansieht und sie untereinander vergleicht.

Nach dem Gesagten wird man begreifen, warum die Museen einen möglichst großen Formenschatz zeigen müssen, nicht nur einzelne Stücke.

Als weitere einfache schmucklose Form zeige ich (Abb. 2) noch einen hölzernen Milchtopf der Herero in Südwestafrika, der neben seinem ring-



Abb. 2. Holztopf für Milch
von den Herero in Südwestafrika.



Abb. 3. Schöpflöffel von den Zulu (oben)
und den Herero in eigenartigen Formen.



Abb. 1. Kawa-Holzschüsseln. Links: Samoa; rechts: Fidji in abgewandelter Form.



Abb. 4. Drei Kalkgefäße der Bataker in einer spielenden Form;
Bambusschaft fein verziert.

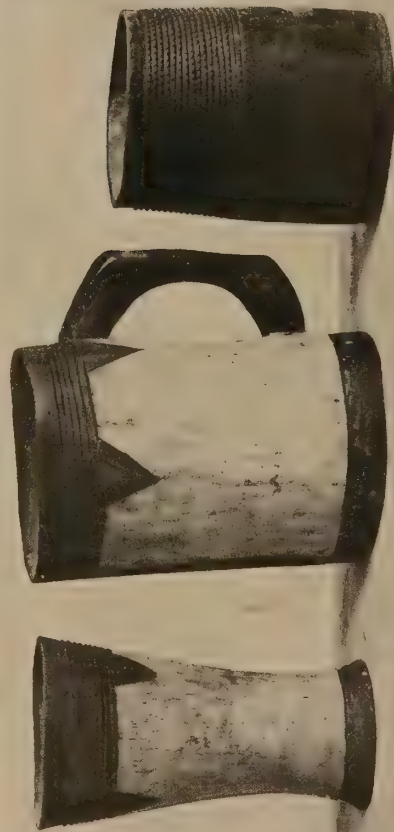


Abb. 5.
Drei Becherformen von den Ovambo in Südwestafrika
mit wenig Zierat in bestimmter Ordnung.
Fig. 5, 6, 7 im Linden-Museum Stuttgart.

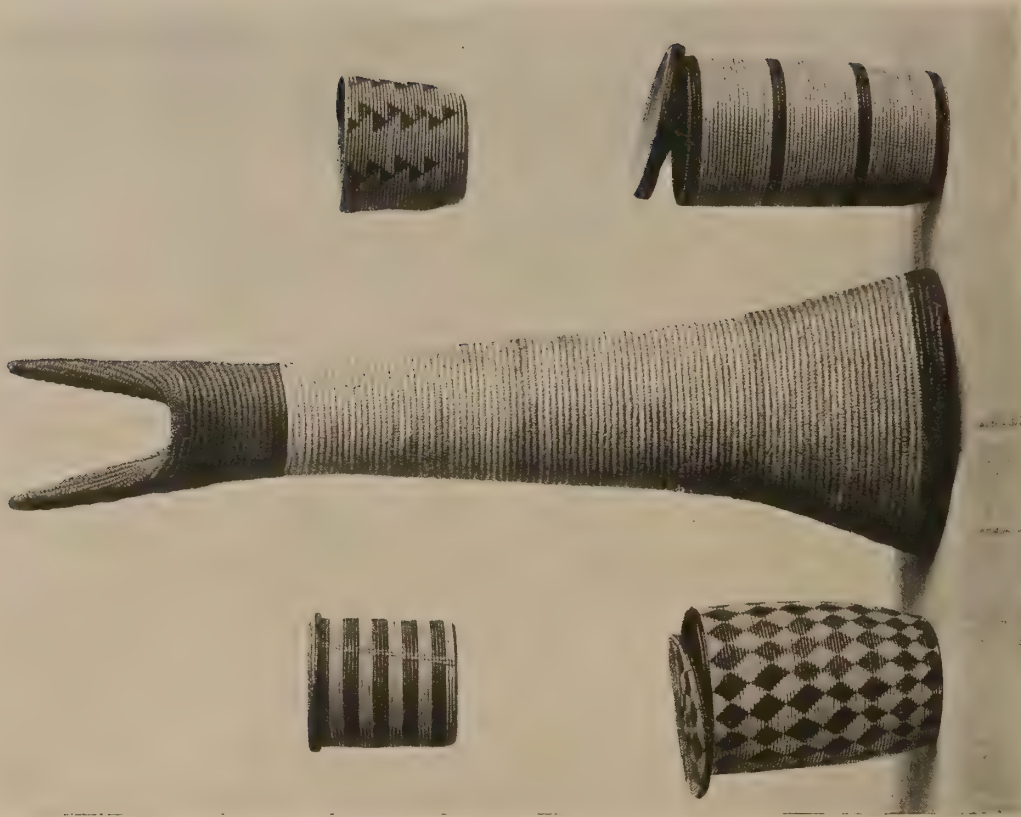


Abb. 6. Korbflechte in Spiralringart, in feiner Ausführung, mit maß-
voller Verzierung, aus Ostafrika. Links oben: Kisiba (7 cm hoch); rechts
oben: Bukoba (6 cm); links unten: Bukoba (10 cm); rechts unten:
Kisiba (12 cm); Mitte: Deckel für Hirsebiegerfaß, Bukoba (50 cm hoch).

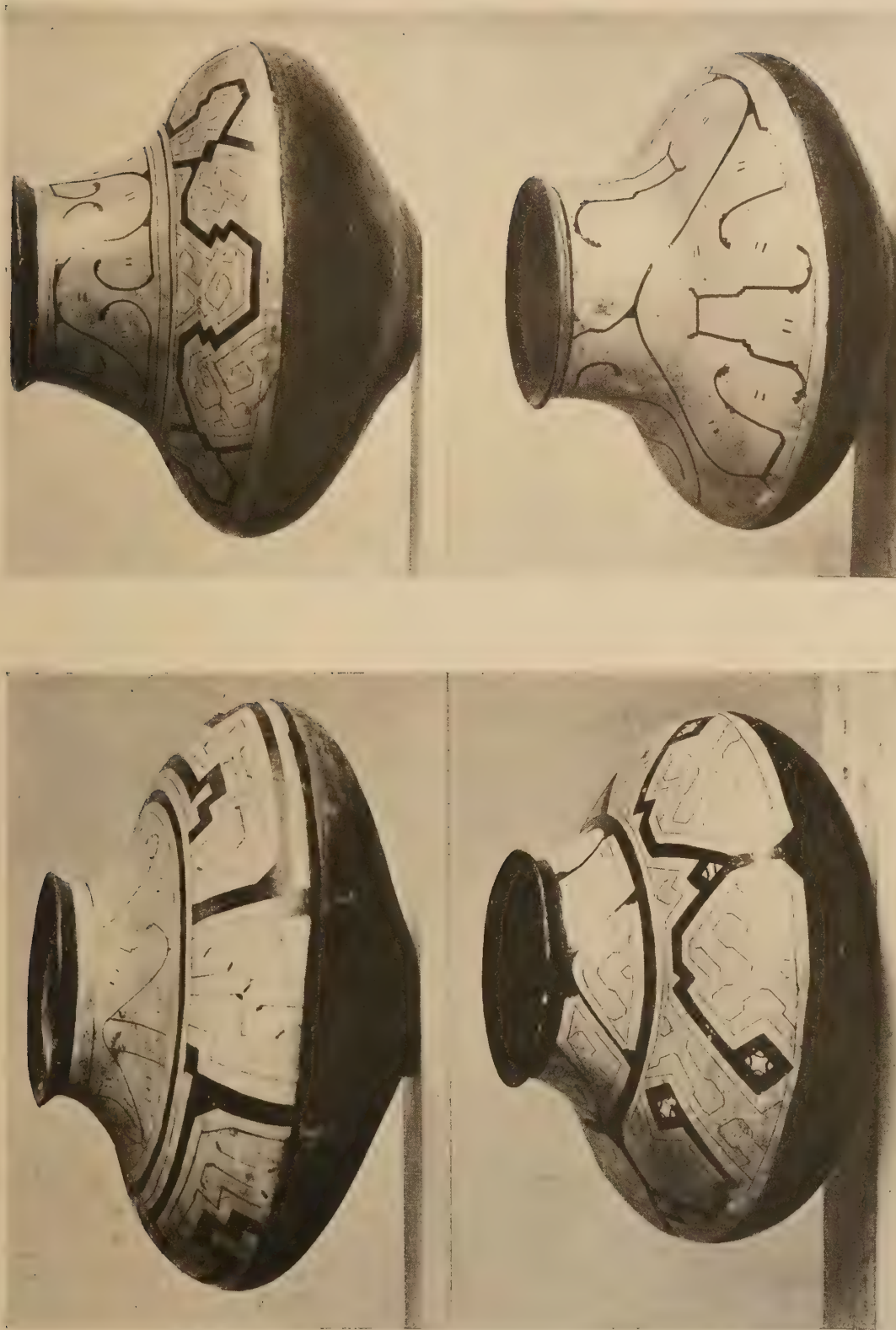


Abb. 7. Vier Tontöpfe von den Kubino-Indianern am Rio Ucayali in Brasilien, in gleicher, wenig wechselnder Form. Zierat verschieden, aber in fester Ordnung. Linden-Museum Stuttgart.



Abb. 8. Elfenbeinarmband ohne Zierat
von Bamum (Kamerun). Linden-Museum Stuttgart.

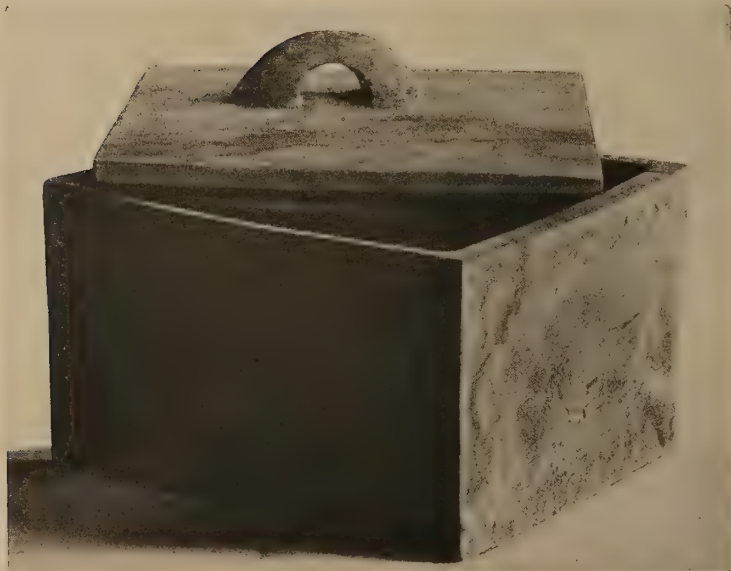


Abb. 9. Viereckiger Holzkasten aus rotem Brotfruchtbaumholz
von den West-Karolinen (Südsee). Linden-Museum Stuttgart.

förmigen abgesetzten Rand einem Ei gleicht, und zwar so sehr, daß er keinen Fuß hat, sondern in den Sand oder in einen Ring gesetzt werden muß, oder an die Wand gelehnt, wie die Amphoren des Mittelmeers, des Inkagebiets usw. Alle echten Töpfe der Herero zeigen diese Eigenart, und es ist überraschend, wie zäh der dortige Handwerker an diesen Grundsätzen in seinem Formgefühl festhält.

Auch die Zulu in Südafrika und ihre Nachbarn verfertigen hübsche Holzgefäße.

Sowohl die Zulu als die Herero haben neben den Töpfen Schöpflöffel, die Abb. 3 zeigt. Die obere Zuluarbeit hat einen ovalen Hohlraum, der durch die guten Verhältnisse auffällt; der lange geriefelte Stiel bietet eine angenehme Abwechslung und ist zweckentsprechend. Der Hereroschöpfer fällt dagegen durch seine Eigenart und wunderliche Form auf. Ein starkes Wollen spricht sich in ihm aus, eine scharfe Anpassung an seinen Zweck. Wie der abgesetzte wuchtige Griff der Löffelspitze entgegenstrebt, wie um die ausgehobene Flüssigkeit zu umschließen! Solche Geräte braucht man in Afrika zum Schöpfen des Hirsebier und sonstiger Rauschtränke, die man aus Bechern einnimmt; Abb. 5 stellt die der nördlich von den Herero wohnenden Ovambo dar. Man wird geneigt sein, besonders die beiden links stehenden Gefäße, namentlich den Henkelkrug, auf europäische Einflüsse zurückzuführen, was ich anlässlich der oberflächlichen mangelhaften Ausführung auch geneigt bin anzunehmen. Aber Henkelkrüge und becherähnliche Formen kommen nordwärts in Zentral- und Ostafrika, sowie weiter nördlich allenthalben vor, so daß, wenn schon eine Beeinflussung zugegeben werden soll, eine hamitische oder semitische naheliegt; diese ist aber so alt, daß sie zu selbständigen Formen geführt haben muß. Der rechte Holzbecher auf Abb. 5 zeigt eine solche durch die fast unmerkliche Verjüngung nach oben, wie um hier durch die geriefelten Schmuckringe keine unschöne Verdickung erscheinen zu lassen, die andererseits bei dem Becher ganz links beabsichtigt ist. Reicher geschmückte spindelförmige Becher sind besonders von den Bushongo (Bakuba) am Kongo bekannt.

Die Becherformen Afrikas zeigen sich übrigens auch bei den Flechtaufbauten in Bukoba und Kisiba; der mittlere Hut ist ein Deckel für die Biergefäße, ein Zeichen, wie der Genuß dieses Rauschtrankes auch hier die Kunst beeinflusst hat. Der Aufbau entsteht durch das Auftürmen von Spiralwülsten, genau so wie in den gleichen Gegenden die Tongefäße durch Tonwülste hergestellt werden. Die Abb. 6, die nur wenige Stücke bringt, gibt ein schwaches Bild von dem großen Formenreichtum, der hier fließend ist, von den zierlichsten Näpfchen bis zu stattlichen Körben. Dies gilt natürlich auch für die Tonwaren, von denen die vier Beispiele (Abb. 7) von den Kubino-Indianern am Rio Ucayali gegeben seien, die mit den nordamerikanischen der Hopi wetteifern; sie zeigen bei geringem Zierschmuck eine bestimmte Form, die je nach Geschmack und Laune des Verfertigers und des Stoffes abwandelt, aber die gleiche Wirkung sichert. Wichtig ist, daß der Zierat in einer bestimmten Ordnung untergebracht ist, was z. B. auch von den hübschen Calebassenverzierungen der Chiriguano und Araukaner gilt.

Es ist merkwürdig, daß der Becher hauptsächlich Europa, Afrika und Asien angehört, daß er aber im malaiischen Archipel nur noch selten, ostwärts gar nicht mehr vorkommt. Unser walzenförmiges Wasserglas, kurzweg nach seinem Stoffe „Glas“ genannt, hätte im alten Indien und indischen Archipel so leicht in gleicher Form als „Bambus“ wieder erscheinen können; aber selten wird man hier solch ein Gefäß finden, das die Natur sozusagen in fertiger Form liefert; denn man braucht nur ein Bambusrohr unmittelbar unter einem Knoten und eine Handbreit darüber abzusetzen, um den schönsten walzenförmigen Becher zu haben. Die Natur lieferte aber für das ganze indische und Südseegebiet ein viel handlicheres und reinlicheres, zugleich schöneres und leichter zu beschaffendes Trinkgefäß, die Kokosschale, deren mitten abgesprengter unterer Teil bei großen Früchten einer Hirnschale auffallend gleicht; in der Tat ist die letztere in der Menschheit allorts gelegentlich im Überschwang gebraucht worden, wie man ja dem englischen Dichter Byron es nachsagt, daß er oft zur Erregung seines Geistes aus einer Hirnschale getrunken habe. Bei uns wird die „Schale“ eigentlich nur für Schaumwein und Süßspeisen benutzt; zum Trinken im täglichen Leben dient das Glas, richtiger gesagt der „Becher“ oder „Kelch“, welche Worte allerdings eine Erweiterung nach oben anzeigen. Aber fast alle unsere Weingläser sind ja oben sich erweiternd. Den ungeheuerlichen überschwenglichen Formenschatz unserer Glasindustrie zeigt das Werkbuch S. 2—27 in zahlreichen Abbildungen.

Da man annehmen muß, daß die afrikanischen Becherformen vom Mittelmeergebiet aus beeinflußt sind, so haben wir also hier die Grundform zu suchen. In der Tat findet man schon im Neolithikum irdene Schöpflöffel und Schälchen, die darauf hindeuten, daß es hier auch einst Holzbecher gegeben haben muß, die aber nicht erhalten sind. So wichtiger sind die heute noch vorhandenen afrikanischen Becher, die wohl als Reste der ursprünglichen Formen aufgefaßt werden dürfen. Auch der massige elfenbeinerne schmucklose Armring aus Bamum (Abb. 8) spricht seine eigene Sprache. Wuchtig in seiner Form, nur mit massigem Knopf geschmückt, erfreut er schon durch den edlen gemeisterten Stoff.

Die primitive Kultur ist starr über Jahrtausende hinweg, solange ein Stamm verhältnismäßig an Kopffzahl gering und abgeschlossen ist. Erst mit dem Anwachsen, dem Werden eines Volkes, sprengt es seine Grenzen, wirft die Fesseln ab und tritt in den freien Wettbewerb der Kräfte. Fremde Einflüsse durch Handel und Verkehr erstarken, gewinnen Übermacht; Wissenschaft und Kunst werden aus ihrem Schlaf geweckt und aufgerüttelt; nur die alten Sitten und das Formgefühl schlummern im stillen weiter und drängen nach Beachtung und Mitarbeit in der neuen Zeit. Wo sie schwinden, geht die Eigenart dahin, die allein einem Volksleben Reiz verleiht. So wird uns durch ethnographische Vorbilder unsere Aufgabe vorgezeichnet.

Die runde, walzige Gefäßform fehlt aber im indisch-malaiischen Gebiet keineswegs, wenn auch das „Wasserglas“ aus Bambus sich nicht durchzusetzen vermochte. Die Bambusröhren mit ihren Zwischenböden fordern zu sehr zur Ausnutzung auf, als daß sie hätten übersehen werden können. Ja, der Gebrauch

des Bambus im indischen Archipel ist so ausgedehnt, daß er gerne als das Bambusland gekennzeichnet wird. Die edelste feinste Verwendung ist sicher in Gestalt von Büchsen zum Aufbewahren irgendwelcher Dinge. Am hervorstechendsten sind demgemäß im ganzen indonesischen und melanesischen Gebiet, ebenda, wo Betel gekaut wird, die Kalkbüchsen.

Es ist immer ein gewerbliches Kunststück, fertige Gebilde aus dem Tier- und Pflanzenreich mit bearbeitetem Holz oder Metall so zu verbinden, daß ein Ganzes geschaffen wird, das keinerlei Unbehagen, rein nur Befriedigung, ja Entzücken gewährt. Als schreckhafte Beispiele mögen die Nautiluschalen, Muscheln und Schnecken, Straußeneier, Kokosnüsse usw. unserer einstigen Kunstkammern dienen. Selten, daß da einmal eine wirklich künstlerisch erfüllende Befriedigung gelang, weil eben die Formen neu und unverdaut waren, und eine solche Aufgabe überhaupt spröde ist. Die Aufgabe, Gegebenes mit neu zu Schaffendem zu verbinden, ist immer schwierig; dies fühlen die Naturvölker in ihrem Formgefühl ganz von selbst, weshalb hier wenig gute Beispiele beizubringen sind. Am ehesten trifft man sie noch bei Werkzeugen, wo die Nutzenfrage an erste Stelle tritt. Braucht man Früchte in Gefäßen, so verwendet man sie in Ganz. Dann aber ist die Form oft unerfreulich, z. B. bei den Kürbissen und Kalebassen; große glänzende fade Flächen drängen sich dann häufig unangenehm auf. Hier ist es nun, wo sich gebieterisch der Veredelungsdrang zeigt. Die Flächen werden geschmückt nicht allein, um das Auge zu befriedigen, sondern auch um den Wert des Gegenstandes zu heben. Man betrachte solche Schalen aus Westafrika und Südamerika.

Auch die walzige Fläche des Bambus verlangt einen Schmuck; man bringt ihn an, obwohl die harte Außenhaut eine Bearbeitung sehr schwierig gestaltet. Abb. 4 zeigt zierliche Beispiele von Kalkgefäßen der Bataker auf Sumatra: ein Bambusrohrstück ist unten in einen Fuß eingelassen und oben mit einem Deckel aus Holz versehen. An der Gestalt des gegebenen Rohres ist nichts zu ändern, man kann es nur zieren; aber Fuß und Deckel erlauben eine sehr verschiedene Gestaltung, wie die drei Beispiele zur Genüge zeigen. Alle drei Teile zusammen bestimmen die Form und die Ordnung.

Ich habe 1904 im Archiv für Anthropologie die Ornamentik der Kleidmotten und der Tatauierung auf den Marshallinseln besprochen und dabei festgestellt, daß diese nicht willkürlich ist, sondern daß man allenthalben eine feste Ordnung findet, innerhalb der das Schmuckbedürfnis sich austobt. Es verhält sich also wie mit der griechischen Säulenordnung, bei der ja Fuß, Schaft, Kapitell und Architrav die festen Punkte sind; je nach der Zier unterscheidet man dorische, jonische, korinthische Säulen und zahlreiche andere schließen sich hier an. Die Ordnung ist fest, der Schmuck wechselt. Ist es mit dem menschlichen Körper nicht ähnlich? Das Wort Säulenordnung ist deshalb eigentlich irrig; es müßte Säulenform heißen, denn die Ordnung bezieht sich nur auf die Zier.

Walzenförmige Gefäße ganz aus Holz geschnitten sind in der Südsee selten; ich kenne solche, mit Deckel aus rotem Brotfruchtbaumholz im mikro-

nesischen Gebiet, wo man sie aber auch viereckig herstellt, wie Abb. 9 zeigt; ganz schmucklos äußert sich hier wieder eine bestimmte Form, die für das Gebiet kennzeichnend ist. Runde Holzteller fertigt man übrigens auf Palau an.

Im Vordergrund steht aber hier die Schalenform, die ja auch sonst auf den Südseeinseln herrscht, wie schon bei den Kawaschüsseln und Bechern betont wurde. Köstliche Beispiele für diese Form und ihre Spielarten sind nun die Palau-Holzschalen. Die Palauer essen, was auf ihnen aufgetragen wird, natürlich mit den Fingern, ohne Gabeln. Die Form ist zentral- und westkarolinisch, denn von Truk an westwärts hat man Schüsseln, die an zwei Seiten mit einer Stirnplatte enden, unter denen je eine Nase hervorragt. Es handelt sich um ein Gesicht, von dem freilich bei den langen Schalen, wie Tafel 37 (Abb. 11) eine darstellt, die Nase weggelassen ist. Andererseits ist sie bei den hochbortigen Schüsseln oft sehr stark hervortretend, wie Abb. 10 l. zeigt. Die Gefäße von Truk und Palau unterscheiden sich von den übrigen der Zentralkarolinier schon äußerlich dadurch, daß sie mit Röteln angemalen und dann mit Parinariumlack überzogen sind. Dies gibt ihnen ein gefälliges glänzendes Aussehen. Als Besonderheit haben hinwiederum die Holzgefäße von Palau einen Fuß, der ringförmig ausgekehlt und dadurch merklich abgesetzt ist, wie Abb. 10 zeigt. Dieser Fuß kann nun je nach der Länge der Schale längsoval oder rund sein; ja er kann bei zusammengedrückter Gestalt sogar queroval werden. Bei Prunkschüsseln wird der Fuß oft vertieft und durchlocht. Der Boden der Trukschalen ist abgerundet. Abb. 11 zeigt eine Arbeit von feinem Verhältnis und seltenem Geschmack.

Die wenigen Beispiele tun dar, wie vielgestaltig diese Palauschalen sind; man muß sie schon in den Museen nebeneinander sehen und vergleichen, um einen Begriff von der spielenden Verschiedenartigkeit zu bekommen. Immer ist es aber eine unverkennbare Form, die für jedes Stück sofort die Heimat erkennen läßt. Teller, die sich untereinander völlig gleichen, kommen hier auch vor, wenn sie nämlich einem Satz entstammen, den man dort ebenso erwerben kann, wie bei uns ein Dutzend Porzellanteller gleicher Art. Während die meisten bislang abgebildeten Holzgefäße fast jeglichen Schmucks entbehrten, haben die von Palau neben dem Gesicht auch noch häufig kleine Einlagen von Perlmutterstückchen, die meist eine geöffnete Tridacnaschale oder eine Seegrassblüte darstellen, wie z. B. die hohe Schüssel an ihrer Seite zeigt; in der Regel sind es aber nur die Stirnflächen, die diese anmutige Zier tragen, die mit dem satten Rot so fein zusammenstimmt.

Ist die Form der Schüssel in diesem Falle besonders eigenartig und gefällig, so ist sie z. B. bei den Laukanu am Hüongolf in Deutsch-Neuguinea (Abb. 12) einfach trogartig, an beiden Seiten zugespitzt. Die Form ist hier nicht überwältigend; um so mehr wird sie durch einen Zierat gehoben, der dann auch in sparsamer, aber ausdrucksvoller Weise auf dem dunkeln Untergrund durch weiße Umrandung hervorgehoben wird.

Was das Ornament darstellen soll, ist dabei zunächst für den Handwerker in den meisten Fällen völlig gleichgültig, da es zu dem Gefäß in keinerlei

Beziehung steht. Es sind alt überkommene Muster, vielleicht ursprünglich Lebewesen oder Gegenstände, die im Lauf der Zeit durch Stilisierung stark umgebildet sind. Der Arzt R. Neuhauß meint, es seien Familienabzeichen, die dann auf Totemismus, d. h. Schutzgeister in Tier- oder Pflanzenform zurückzuführen wären. Das mag sein; die Gewalt des Zierdranges hat aber den Gegenstand ertötet; der Kunststil hat die Überhand bekommen. Wir haben also auch hier, in der Ornamentik, wie in der Form, alteingewurzelttes Kunstgefühl. Folgender Satz von Neuhauß: „Wir wollen uns daran gewöhnen, die papuanische Kunst als den Ausdruck augenblicklicher Stimmungen und Eindrücke aufzufassen“, scheint mir daher nicht zutreffend. Das gerade Gegenteil ist, wenigstens für das hier Besprochene, der Fall. Der Eingeborene kann nicht schmücken wie er mag; er tut es, wie er's von Jugend aus sah, wie es in ihn hineingewachsen ist.

Ernst Häckel sagt im Vorworte zu den Kunstformen der Natur, daß die Naturprodukte es sind, aus deren Nachahmung und Modellierung die bildende Kunst des Menschen hervorgegangen ist. Lehmann nennt es in seiner Inkakunst physiomorph. Das ist an und für sich ganz gewiß völlig richtig; denn das, was uns umgibt, was wir sehen und wahrnehmen, muß unseren Geist erfüllen. Es sind aber nicht unbewegte Gegenstände, dann Landschaften, also die Natur selbst, die den Jäger und Fischer, den Handwerker und Krieger erregen, sondern belebte, in Bewegung befindliche, lebenreiche Lebewesen; vor ihnen empfindet man Achtung oder Furcht. Sie darzustellen drängt die künstlerische Darstellungslust. Es sind also Geschehnisse, die zum Ausdruck gebracht werden sollen, und so glaube ich, daß man diese Äußerungen nicht als spielerisch bezeichnen darf, wie manche tun. Koch-Grünberg sagt in seinem reizvollen Buch „Anfänge der Kunst im Urwald“: „Was ihn gerade am meisten interessiert, was ihm im Augenblick richtig erscheint, worüber er sich aussprechen will, das hebt er stark hervor, anderes für ihn gerade Unwesentliches vernachlässigt er oder läßt er ganz weg.“ Diesen Darstellungstrieb nenne ich den historischen, während ich das Zierbedürfnis den Veredelungsdrang genannt habe, den exkolierenden Trieb (von excolere verschönern, veredeln, part. excultus). Hier tritt der Gegenstand zurück, um so mehr, wenn er leblos ist und keinen besonderen Reiz ausübt; die Zierkunst bemächtigt sich seiner, verarbeitet ihn in langwieriger Arbeit und, um ihm Leben und Geistesflug beizubringen, stilisiert sie ihn.

Daneben hat sich die strenge Form in langer Überlieferung ausgebildet; wo es nötig scheint, ihr Leben und Reiz einzufügen, setzt man die Ornamente hinein. In meinem „Bilderbuche“ „Die Malanggane von Tombara“ (München, Georg Müller) habe ich zu einigen dieser Fragen und zur Entwicklung der Kunst einige Untersuchungen gemacht, deren Erörterung hier zu weit vom Thema abführen würde.

Der Zweck dieser Zeilen ist, auf die Formen hinzuweisen, die in unendlicher Fülle in unseren Völkerkundemuseen aufgespeichert liegen. Es ist ein heißer Wunsch aller Ethnologen, daß diese Schätze mehr als bisher nutzbar gemacht werden möchten. Wie kann das geschehen? Nun, die Sonderausstellungen unserer

Kunstgewerbeschulen, z. B. auf der Münchener Gewerbeschau 1923, die oben erwähnte Stuttgarter Veranstaltung usw., haben gezeigt, daß der Begriff, der tiefe Inhalt, die Macht der alten Form von vielen Künstlern und Handwerkern nicht erfaßt ist, namentlich wenn es sich um Geräte handelt, die dem Urschatz der außereuropäischen Völker angehören. Man erinnere sich der sogenannten Neuschöpfungen auf ostasiatischem und afrikanischem Gebiet, die teilweise erschreckend waren. Wird jemand die Stirne haben zu behaupten, daß sie auch von eingeborenen Künstlern geschaffen sein könnten? Ein oder ein paar Gänge in ein Museum können eben einem Suchenden noch lange nicht die Gefühls- und Formenwelt fremder Völker erschließen; man muß schon tüchtig arbeiten, um auch nur einigermaßen das zu gewinnen, was ein Eingeborener in sich trägt. Da wundert es mich oft, daß die Kunstakademien und Gewerbeschulen keine ethnographischen Lehrer zu gewinnen suchen, die möglichst an der Hand zahlreicher Lichtbilder „Allgemeine Völkerkunde“ in einem 12—24stündigen Lehrkurs innerhalb eines Semesters vortragen. Da ist es nicht einmal nötig, viel über Kunst zu sprechen; im Gegenteil, das ganze Leben der Natur- und Halbkulturvölker, ihre Gedankenwelt, ihre Umwelt und Schöpfungslust soll erschlossen und gefühlt werden, dann werden sich auch die Formen und ihre Spielarten offenbaren, die in so zahlreichen Einzelfällen von kleineren abgeschlossenen Stämmen geschaffen worden sind. Ich glaube, daß solche Bestrebungen nur einen günstigen Einfluß auf unser Kunsthandwerk haben könnten.



Fig. 10. Zwei Holzgefäße aus Palau, rot bemalt und lackiert, in sich dehnender Form. Linden-Museum Stuttgart.



Fig. 11. Schale aus Palau (Südsee) mit Fußring, rot bemalt und lackiert; Perlmuttereinlagen.



Fig. 12. Eßschale von Nordostguinea (Hüongolf 7° südl. Br.), schwarz gefärbt. Ornament zum Teil erhaben geschnitzt. Einritzungen mit Kalk geweißt. (Privatbesitz.)

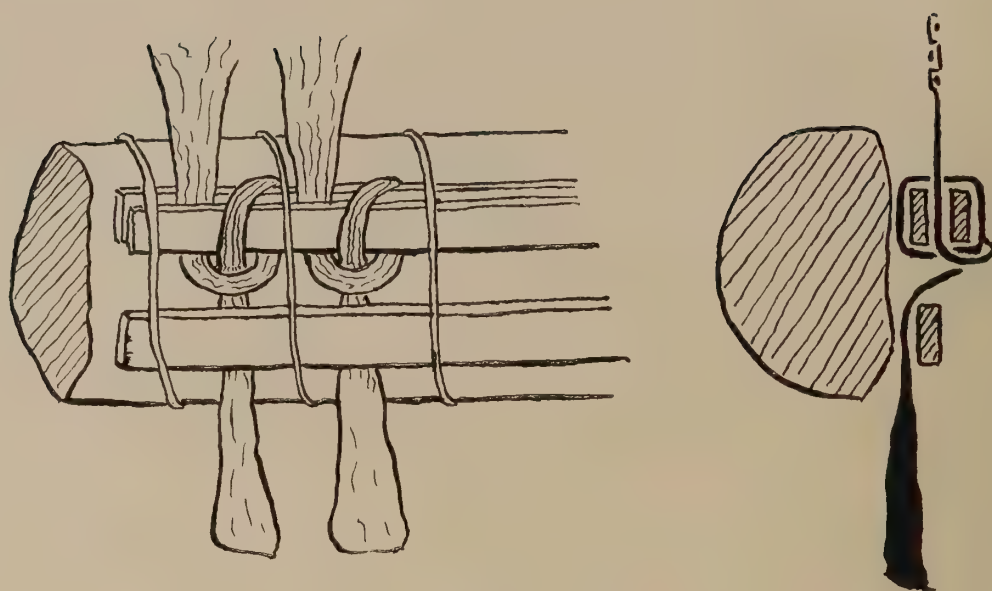


Fig. 1. Method of attaching the warp-bunches to the cloth-beam.

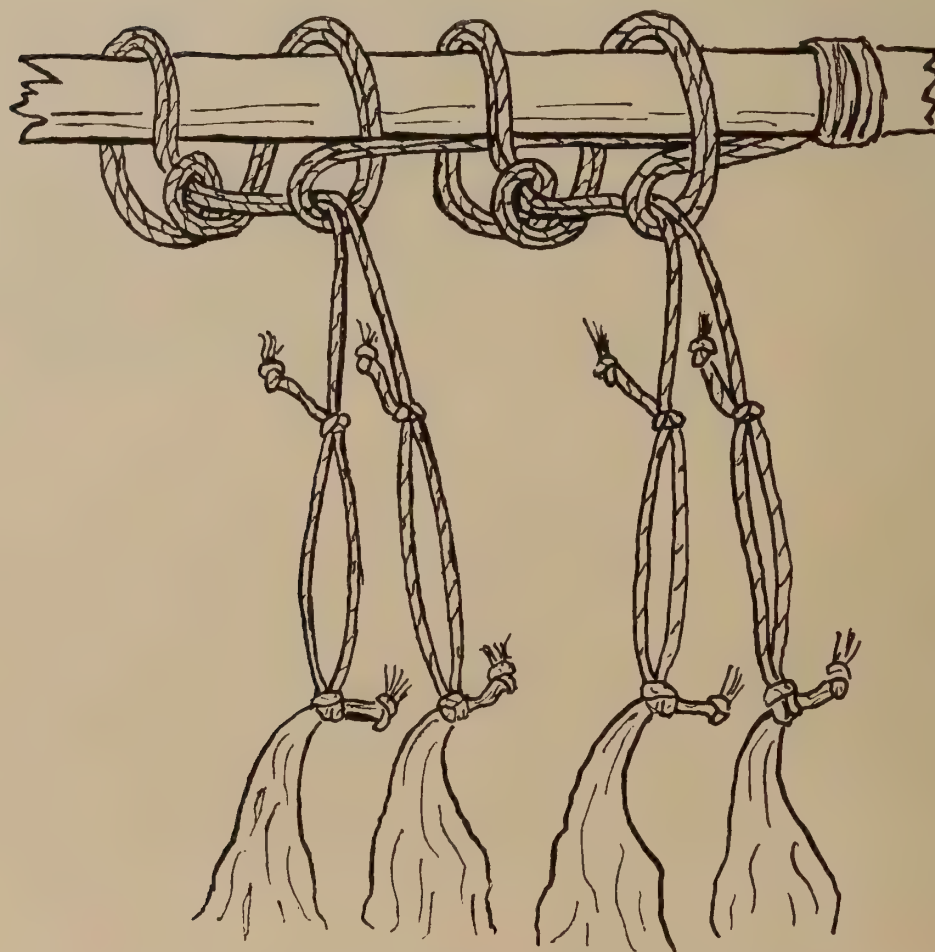


Fig. 2. Method of attachment of warp to the warp-beam.

BABUNDA WEAVING

With 13 figures, plates 38—42

From T. A. JOYCE-London

The Babunda of the Belgian Congo are a Bantu-speaking tribe inhabiting the region bounded by the Kwilu and Loange rivers, between, roughly, 5° and 5° 30' south latitude.

On the north, they are in touch with the Bapende, Bayanzi, Badinga, Bahuana and Bambala tribes. On the west and south-west, with the Southern Bambala, Bapindi and Bakwese. On the south, with the Bapende, on the west, with the Bakongo. To judge from all indications, they are aborigines of the country and their general culture possesses thus a special interest.

Though a friendly people, they are very shy, and it is not easy to obtain detailed knowledge of their customs. Such information as it has been found possible so far to collect, has been published in *Annales du Musée du Congo Belge*, Serie III — *Ethnographie*, Tome II, Fasc. 2 by Mr E. Torday & myself.

They are a tall, large-boned, short-legged people, averaging about 5 ft. 8 in. in height, and very dark-skinned.

The name „Babunda“ is that by which they are known to the surrounding tribes; the name by which they call themselves is „Ambunu“ (singular, „Mombunu“).

They are excellent hut-builders, wood-carvers and weavers, but it is only with their weaving that I propose to deal in the present paper.

Material and Preparation.

The material consists solely of unspun filaments prepared from the surface skin of the leaf of the raphia palm. An incision is made at the base of the stalk, and the skin is peeled off in a large sheet, which, when fresh, is pale green and translucent. It is then dried in the sun, and becomes more opaque and assumes a pleasing tan colour, rather similar to that of tussore silk. It is then shredded. This last process was not observed among the Babunda, but the Bakongo on the east use a comb of which the teeth consist of slips cut from raphia leaf-ribs and it may be presumed that the same instrument is in use among the Babunda.

In the shredding process, one margin of the raphia-skin is left intact. This margin is then divided up at intervals of about half-an-inch, so that the weaver now has before him a series of narrow strips, the lower portions of which are shredded into long filaments. These form the material for the warp without further preparation.

Setting the Warp.

The next process is to attach the warp to the cloth-beam. The latter is formed of a section of the midrib of a raphia palm-leaf. Along the flat side of this are laid (and ultimately secured by a spiral lashing of raphia cord) three flat rods, arranged as follows: along the inferior margin runs one rod, along the

superior margin the two others, one on the top of the other (see fig. 1). The lower rod serves to hold in place the unshredded portions of the warp-bunches, which pass under it. Each bunch of warp-filaments then passes upwards, over both paired rods, downwards under both, in front of the standing part, and upwards between the paired rods, as shown in the illustration.

The next step in the process is, naturally the threading of the warp-elements through the leashes of the single heddle, but, before describing the latter appliance, it will be as well to describe the attachment of the warp to the warp-beam. This is not direct, but achieved through the medium of a series of two-ply raphia strings, arranged in pairs (see fig. 2). Each series of warp-elements is knotted at the end by a simple over-hand knot, and caught, just below the latter by a slip-knot formed in the bend of one of the paired cords, the end of the latter being knotted round its standing part. A glance at the illustration will explain far better than any description, and will further show the form of knot by which the raphia cords are secured to the warp-beam, which is a plain wooden rod, about $\frac{3}{4}$ inch in diameter. The knot securing the pairs of suspension-cords to the extreme right of the warp-beam differs in one small particular from the others, as shown in the illustration. It will be noticed that the other ends of the paired cords pass along the warp-beam under the turns of their neighbours to the right.

The Heddle.

The heddle consists of two paired rods of palm-leaf rib, fastened together by lashings of raphia-string, between which are secured the leashes which con-

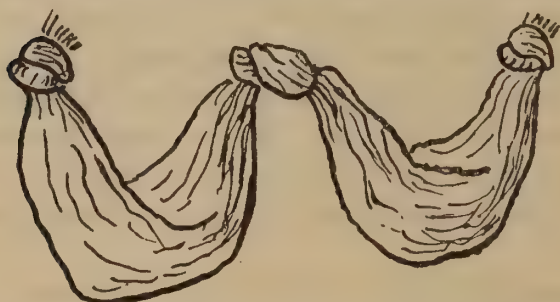


Fig. 3. Heddle leashes before mounting in the heddle.



Fig. 4. Heddle with leashes.

nect with alternate warp-elements. These leashes are composed of shredded raphia, exactly similar to the warp, and belong to the class known as „bunched leashes“. A short hank of shredded raphia-fibre is taken and knotted at each end and in the middle (fig. 3). A series of such hanks is arranged, as in fig. 4, between the paired heddle-rods with the knots above and the intermediate loops below (to avoid confusion, the binding which fastens the rods together is omitted). Each alternate warp-element is passed through one or more of the dependent loops. The principle is shown schematically in fig. 5, but it should be men-

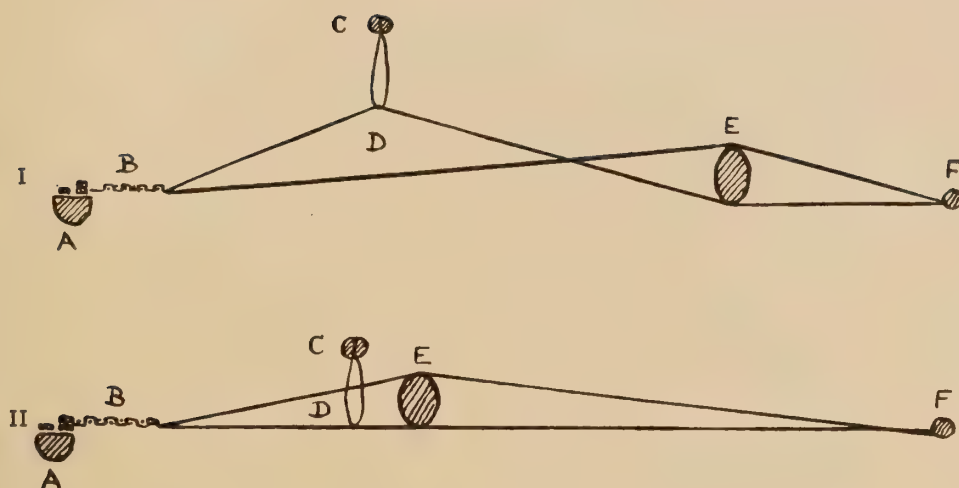


Fig. 7. Diagram illustrating the principle of the Babunda loom.

I: Old picks. II: Even picks.

A Cloth-Beam; B Cloth; C Heddle; D Shed; E Shed-stick.

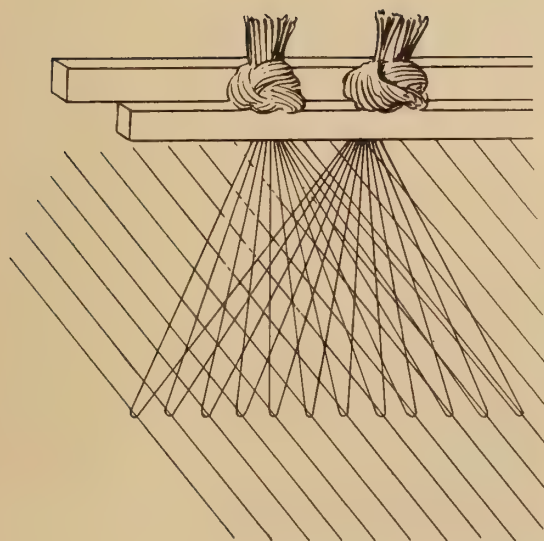


Fig. 5.

Method of connecting alternate warp-elements with the heddle-bashes.

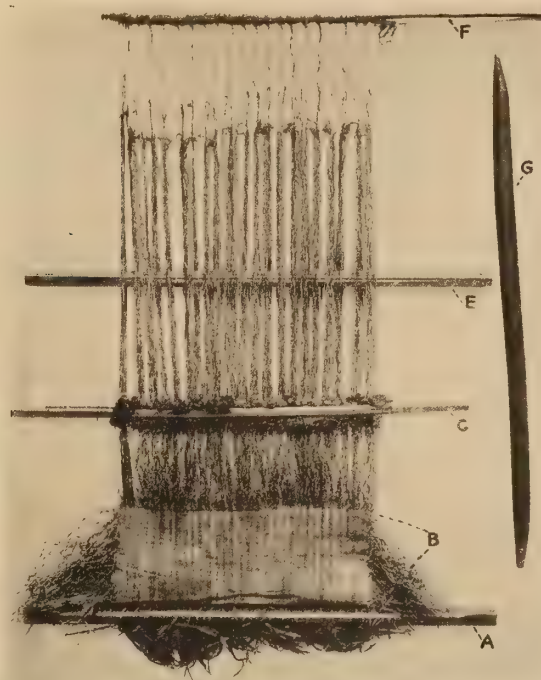


Fig. 6. Babunda loom:

A Cloth-beam, B Cloth, C Heddle, E Shed-stick, F Warp-beam, G Shuttle.

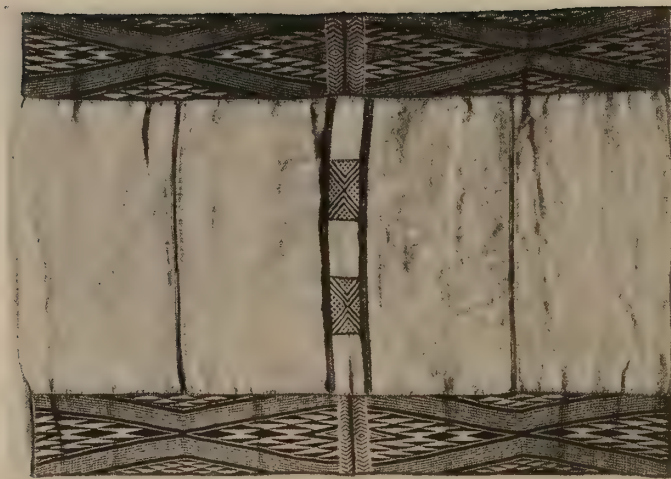


Fig. 8. Babunda woman's dress of raphia-cloth.

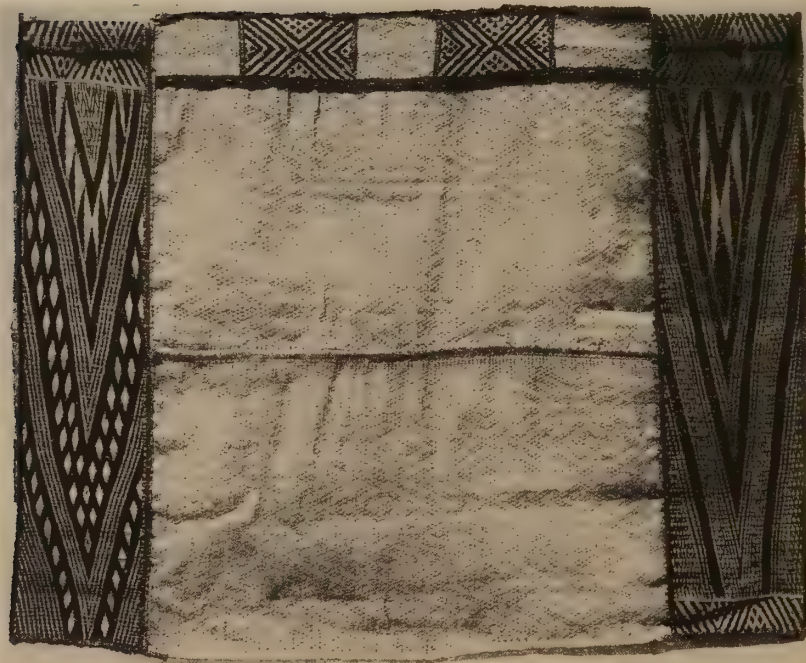


Fig. 9. Babunda woman's dress, folded.

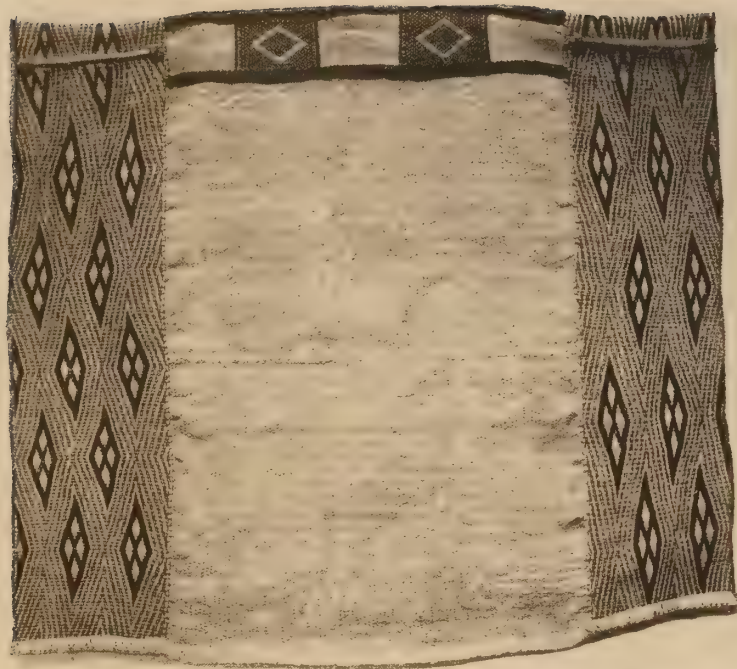


Fig. 10. Babunda woman's dress, folded.

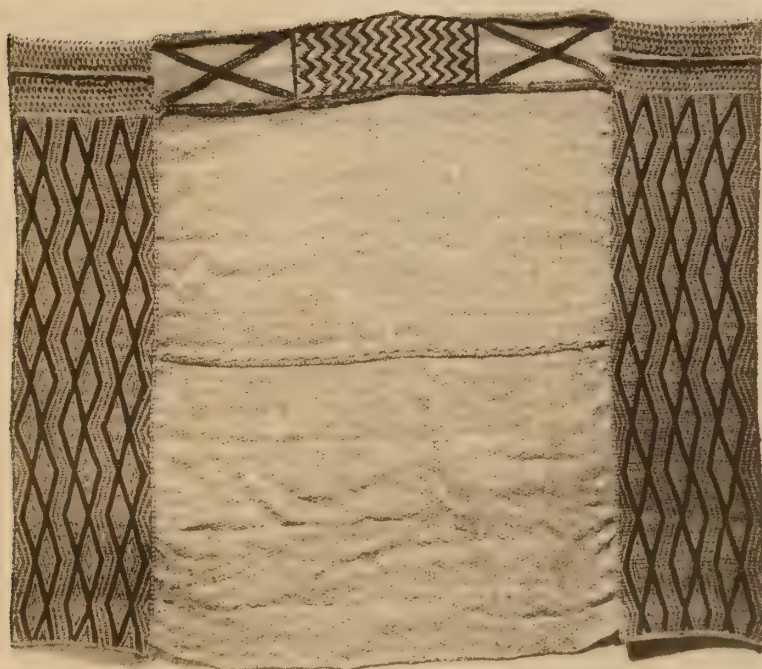


Fig. 11. Babunda woman's dress, folded.



Fig. 12. Babunda woman's dress, folded.



Fig. 13. Babunda woman's dress, folded.

BABUNDA WEAVING

tioned that in this illustration the warp elements not connected with the heddle have been omitted; and, further, that, in actual practice, each of the warp elements so connected is supported by two, three or more leashes.

The Shed-stick.

This is simply a rib of the raphia palm, and is inserted transversely in the warp between the heddle and the warp-beam, in such fashion that the warp-elements connected with the heddle pass below it, while the others pass above.

The Complete Loom.

A complete loom, with a section of cloth woven on it, is illustrated in fig. 6 (length, 43 inches; width of cloth, 20 inches). The parts are as follows, and the lettering corresponds to that of the diagram fig. 7, which illustrates the working of the appliance.

A. is the Cloth-beam (L. $35\frac{3}{4}$ in.). B. is a section of cloth already woven. C. is the Heddle (L. $35\frac{3}{8}$ in.). E. is the Shed-stick (L. $36\frac{5}{8}$ in.). F. is the Warp-beam (L. $36\frac{5}{8}$ in.).

The „Shuttle“.

The implement which performs the function of a shuttle, is a combination of that appliance, a „weavers sword“, and a beater-in. It is illustrated in fig. 6 G., and consists of a flat rod of hard wood, $40\frac{1}{4}$ in. long, pointed at one end, and furnished with a slotted eye near the point.

Method of Operation.

When the warp has been prepared, the warp-beam is secured to a cross-piece supported by two stout poles, by means of a spiral lashing. The cloth-beam is fastened so that the warp makes an angle of some 60° with the ground, and in this angle the weaver sits. The process of weaving is illustrated diagrammatically in fig. 7, in which, however, for convenience, the warp is shown as if extended in the horizontal plane. The weaver pushes the shed-stick, E, up towards the cloth-beam, F; pulls the heddle, C, towards him, separating the alternate warp-elements, with which it is connected, from the rest, and so creating a „shed“, D. (fig. 7, I) The separation of the two series of warp-elements is rendered complete by the insertion of the shuttle in the shed. The end of a shred of raphia-fibre is inserted in the eye of the shuttle, and drawn back through the shed, thus making the first „pick“. The shuttle is again inserted, and the pick driven home. Next, the heddle is released, and the shed-stick, E, is moved down to the heddle (fig. 7, II). This has the effect of raising the warp-elements which are unconnected with the heddle above the rest, and so creating a new shed in the opposite direction. The shuttle is inserted in this, and the first pick beaten well down. Another shred of raphia is placed in the eye and drawn through the shed; and the process is continued until the piece of cloth is complete.

Ornamentation.

It is obvious that the cloth woven by the process described above will be of a plain chequer technique; but it should be added that, as the weft-elements are usually of slightly larger calibre than the warp-elements, and run fewer to the inch (although well beaten home), there is a tendency for the cloth to be warp-faced rather than weft-faced. A large amount of plain cloth is manufactured, but three methods of ornamentation are extensively employed. 1. Stripes. 2. Diaper. 3. Embroidery.

1. Stripes. The outer skin of the raphia leaf does not dry to a consistent colour, but varies from pale tan to a fairly deep brown. By the alternate arrangement of pale and dark fibre-bunches during the setting-up of the warp, stripes of varying breadth are often produced, since, as remarked above, the cloth is warp-rather than weft-faced. I have not been able to ascertain whether the variation in colour of the dried raphia-skin is merely accidental, or whether the Babunda can to any extent control it in the process of drying. Cloth of this plain chequer technique, whether striped or not, is known as *Bunubun*. The portion of cloth woven on the loom shown in fig. 6, is of this striped variety.

2. Diaper. Twilled diaper patterns, based universally upon the lozenge, are produced by floating the warp. Since the alternate operation of heddle and shed-stick can produce only a plain chequer weave, it is obvious that the weaver must, in this case, manipulate the warp by hand in order to obtain the required effect; moreover, it appears that he carries the pattern in his head (the masculine is used, because weaving is performed by men). No trace was found of the employment of pattern lease-rods, such as occurs among the Okale tribe of Batetela¹). Cloth, thus ornamented with diaper patterns, is used extensively in the manufacture of the waist-cloths worn by women, of which a series of examples are illustrated in fig. 8—13. The native name is *Lubawa*.

3. Embroidery. The Babunda are expert embroiderers, and produce extremely well-balanced designs, also invariably based upon the lozenge, by brocading strips of their plain chequer raphia-cloth with untwisted shreds of raphia leaf-skin dyed black. The nature of the dye has not been established, but it is most probably obtained from the mud of swamps, a material which is frequently employed in Africa as a pigment for vegetable fibre. I have used the term „brocading“ in describing the process of embroidering, because the black embroidery-elements pass completely through the textile and only appear upon the upper surface when their presence there is necessary to the design. But the process is rather more complicated than a brocade; because each strip of embroidered cloth is backed by a second strip of textile, equal in size, through which some, but not all, of the embroidery-elements pass at more or less regular intervals; so that the two are firmly welded together. Embroidered cloth of this nature is known as *Lobubasa*; examples are illustrated in the borders to the dresses illustrated in figs. 8—13. The question of the lozenge design,

¹) Torday and Joyce, loc. cit. p. 131 and fig. 148.

which is so constant a feature of Babunda art, I cannot discuss in detail without dealing with the subject of wood-carving, but it is perhaps worth mentioning that there is very good evidence for its derivation from a life-motive, viz. the lizard.

Use of palm-cloth.

The primary use of cloth is as clothing, but it also performs an important function within the tribe as currency. A bundle of cloth, of stereotyped size and pattern, functions as a unit of exchange, and bears the same value as a bar of salt. The clothing of the men consists of two pieces of plain or diaper cloth, one, the smaller, in front and the other behind. These are supported by a belt of plaited raphia-fibre, or, sometimes, of hide. But it is the woman's dress which displays the textile products of the Babunda to the best advantage. A woman's dress consists, usually of nine pieces of cloth sewn together to form a rectangular strip about 40 inches long, by 29 inches broad. It is constructed as follows (see fig. 8). The central portion of the dress consists of five panels of cloth sewn edge to edge, their warps running at right angles to the greater diameter of the dress. The central panel is embroidered, and is considerably narrower than the others, which are composed of diaper cloth. The long sides of the dress are bordered with four pieces of embroidered cloth, two on each side, of which the warps run parallel with the length of the dress.

Since this paper is intended to deal only with the weaver's craft as practised among the Babunda, I cannot, without extending its limits unduly, enter in detail into the technique of Babunda sewing. But, since the seams play an important part in the ornamental scheme of the costume, I will touch upon it shortly. Since each weft-element of a Babunda cloth is a separate strip of raphia, the ends of these weft-elements appear as a fringe along each edge of the cloth and there is no selvedge. In order to fasten a number of strips together, with warps parallel, it is necessary to cut the fringes, fold the edges over and fasten them by means of plain sewing, and then connect the doubled edges by means of another seam. This is the method which is employed to connect the outer pairs of transverse panels which constitute the main portion of a dress; and the connecting seam is carried out in a heavy plaited stitch which stands out in high relief on the upper surface. The seams which connect the outer pairs of panels with the narrow central strip of embroidered cloth differ in technique. In this case the weftfringes are cut quite short, turned, upwards and laid parallel; a strip of raphia-fibre is laid between, and the two edges of the cloth are united by sewing with a strip of raphia which passes through the margins of the cloth strips, and above and below the laid strand alternately. The cut edges of the weft-fringes stand in relief as a double band of pile.

The embroidered borders are connected with the composite body of the dress by means of a plait-seam similar to that which joins the diaper strips. They are connected with each other by a rather more complicated plait-seam, which often allows the warp-ends to escape at three regular intervals, thus

forming three „buttons“ of pile. These are not present in the illustration of the complete dress illustrated in fig. 8, but appear in the folded dress, fig. 9.

As indicated above, fig. 8 shows a complete dress, the subsequent illustrations, figs. 9 to 13, show a series of such dresses folded so as to exhibit one half, together with the central panel. These figures give some idea of the great variety of pattern employed; and it may be added that the large collection acquired by the British Museum contained very few duplicates.

Each composite piece of cloth, as above described, constitutes a complete „costume“. It is worn round the loins, the embroidered borders passing horizontally round the body, and the central embroidered strip behind. In the case of unmarried girls, the cloth is worn lower behind than by married women, so as to expose the upper part of the buttocks; but in both cases it is brought up in front so as to cover the navel.

Both weaving and embroidery, as far as the Babunda are concerned, are performed by men.

DIE POSITIVEN VERÄNDERUNGEN INDIANISCHER KULTUR IN POSTKOLUMBISCHER ZEIT

Von *ERLAND NORDENSKIÖLD*-Göteborg

Ich werde hier versuchen, die positiven postkolumbischen Veränderungen der indianischen Kultur in Südamerika aufzuzeigen. Ich will nicht über die kulturellen Einbußen der Indianer unter dem Einflusse der Weißen sprechen, sondern über das Aufnehmen neuer Kulturelemente, neuer Ideen und über die Art, ihre eigene Kultur weiter auszubauen. Ich werde auch einiges über die Veränderungen sagen, die sich in indianischer Kultur infolge postkolumbischer Verschiebungen der Verbreitung der Stämme untereinander ergaben.

Als die Weißen Südamerika entdeckten und dessen Eroberung begannen, wirkten sie auf die Indianerkulturen hauptsächlich zerstörend und die Wirkung ihres Einflusses hat sich seither nicht verändert.

Schon vom Anfange der Entdeckung an, und meist am Anfange kann man auch von einem positiven Einfluß der Weißen auf die Indianerkulturen sprechen. Neue Kulturpflanzen und neue Haustiere wurden aus der Alten Welt nach Amerika gebracht und durch den Handel der Indianerstämme untereinander schnell über große Gebiete verbreitet, und zwar viel schneller, als die Weißen ins Land eindrangen. Neue Geräte, neue Ideen kamen mit den Eroberern.

Wenn wir die Indianerkultur so rekonstruieren wollen, wie sie war, ehe der weiße Mann den Boden Amerikas betreten hatte, müssen wir uns darüber klar werden, welche Kulturelemente die Indianer von den Weißen entlehnten. In vielen Fällen bereitet das keine Schwierigkeiten, in anderen Fällen kann es sehr schwer sein.

Da die Weißen eine Unmenge von Negern als Sklaven nach Amerika gebracht haben, müssen wir auch damit rechnen, daß diese aus Afrika mehrere Kulturelemente nach Amerika verpflanzten, die in der neuen Welt in präkolumbischer Zeit unbekannt waren.

Seit der Entdeckung Amerikas haben bedeutende indianische Völkerwanderungen stattgefunden, die große Veränderungen in der Verbreitung der Indianerstämme zur Zeit der Conquista verursachten. Auch indianische Kulturelemente haben durch diese Wanderungen eine andere Verbreitung und Bedeutung erhalten, als sie vor der Entdeckung Amerikas besaßen. Durch die indianischen Wanderungen sind mehrere Indianerstämme in ein anderes Milieu gekommen, als sie es vor der Entdeckung Amerikas gewohnt waren, wodurch auch ihre echt indianische Kultur verändert wurde. Sie mußten sich anderen Naturverhältnissen anpassen, verschieden von denen, unter welchen sie vorher gelebt hatten.

Betrachten wir das Quellenmaterial, welches wir besitzen, wenn wir die Geschichte indianischer Kultur während der mehr als vierhundert Jahre studieren wollen, die seit der Entdeckung verflossen sind, so werden wir finden, daß eine sehr reiche Literatur größtenteils aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert zu unserer Verfügung steht.

Man muß manchen Ethnographen, die sonst bedeutende Arbeiten über südamerikanische Indianer geschrieben haben, wirklich Vorwürfe machen, daß sie auf die ältere Literatur aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert nicht genügend Rücksicht genommen haben. Wer die Geschichte indianischer Kultur studiert und bloß die moderne Literatur von Humboldt bis auf unsere Tage, nebst Museumsmaterial, verwendet, kann sich niemals mit Bestimmtheit darüber äußern, was in der Indianerkultur präkolumbisch, was postkolumbisch ist. Wirklichen Wert besitzen hier nur die Erzählungen der ersten Augenzeugen. Auch wenn es sich um die Verbreitung und Geschichte zweifellos indianischer Kulturelemente handelt, kann man leicht ein falsches Bild erhalten, sobald man die alte Literatur nicht berücksichtigt. Durch ein gründliches Studium dieser alten Literatur lernt man aber auch die postkolumbischen Wanderungen der Indianer kennen.

In vielen Fällen kann man sprachlich entscheiden, ob ein Kulturelement präkolumbisch oder postkolumbisch ist. Häufig zeigen die aus dem Spanischen oder Portugiesischen entlehnten Benennungen, daß ein Kulturelement postkolumbisch ist, aber mindestens ebenso häufig tragen die durch die Europäer entlehnten Kulturelemente rein indianische Bezeichnungen. Ein indianischer Haustypus zum Beispiel, der durch Einflüsse von den Weißen verändert wird, behält seinen indianischen Namen. Mehrere europäische Kulturelemente kommen zu den Indianern, ohne daß diese den spanischen oder portugiesischen Namen dafür erfahren. In etlichen Fällen erhellt es auch aus der geographischen Verbreitung der Kulturelemente, daß sie erst in postkolumbischer Zeit in Amerika eingeführt wurden. Die Verbreitung ist verschieden von der aller sicher präkolumbischen Kulturelemente.

Eine bedeutende Hilfe gewährt uns auch die Archäologie, wenn wir zu erforschen trachten, ob ein Kulturelement echt amerikanisch ist oder nicht. Dies gilt besonders für das westliche Südamerika, wo an den Küsten von Peru und Nordchile dank ihres trockenen Klimas auch die empfindlichsten Gegenstände, wie Gewebe u. dgl., sich in Gräbern aus präkolumbischer Zeit erhalten haben. Die Grabungen, die man dort gemacht hat, sind jedoch zum großen Teile Plünderungen gewesen, weshalb unsere Kenntnis vom Alter der Funde nicht ganz so groß ist, als sie sein könnte, wenn man systematischere Forschungen angestellt hätte. Viele Funde, die als präkolumbisch rubriziert werden, können daher postkolumbisch sein. Wir müssen uns auch vor Augen halten, daß ein Gegenstand nicht entschieden postkolumbisch ist, wenn er niemals in präkolumbischen Gräbern gefunden wurde.

Das Studium der kulturellen Anleihen der Indianer bei den Weißen und Negern ist nicht nur aus dem Gesichtspunkte interessant, daß man zeigen will, was in der indianischen Kultur prä-, was postkolumbisch ist.

Es ist zweifellos von großem Interesse, zu beobachten, wie und unter welchen Verhältnissen die Indianer von den Weißen oder Negern neue Kulturelemente in ihre Kultur aufgenommen haben. Es ist sehr interessant zu sehen, wie eine Kultur unter dem Einfluß einer anderen, ihr ganz fremden Kultur, verändert wird. Wenn ich hier über die positiven Einflüsse der Weißen auf indianische

Kultur spreche, werde ich die Dinge auch aus diesem Gesichtspunkte betrachten, weshalb ich auch von Kulturelementen sprechen werde, bei denen es selbstverständlich ist, daß die Indianer sie von den Weißen erhalten haben. Von der Alten Welt wurden von den Weißen viele Kulturpflanzen nach Amerika gebracht. Für eine größere Anzahl von Indianerstämmen hat nur eine davon wirklich große Bedeutung gewonnen: die Banane. Am Anfange des 16. Jahrhunderts von Afrika nach Amerika gebracht, verbreitete sie sich auch über einen großen Teil von Südamerika mit so großer Schnelligkeit, und ihre Pflanzung erhielt für die Indianer eine so große Bedeutung, daß Reisende aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allgemein glaubten, sie sei einheimisch. Das Studium der allerältesten Literatur und die indianischen Benennungen, besonders deren Geographie, zeigen jedoch deutlich, daß die Banane in postkolumbischer Zeit nach Amerika eingeführt wurde. Als man beweisen wollte, daß es Bananen vor der Entdeckung in Amerika gab, hat man sich nicht auf die Berichte der ersten Augenzeugen gestützt, sondern auf Reisende, die um einige Jahrzehnte zu spät gekommen waren.

Eine Kulturpflanze wird in botanischen Werken allgemein als von der Alten Welt in postkolumbischer Zeit nach Amerika eingeführt erwähnt; die Kalebasse, *Lagenaria vulgaris*. Die Kulturhistoriker sind ebenso fest überzeugt, daß es diese Pflanze vor der Entdeckung in Amerika gab. Ein Zusammenarbeiten von einem geschickten Botaniker und einem Kenner der alten Literatur über Südamerika würde vermutlich die Botaniker überzeugen, daß die Kulturhistoriker recht haben. Die verschiedenen Bezeichnungen dieser Pflanze in den wichtigeren Sprachen sind stets rein indianisch und so verteilt, daß sie uns ein Kartenbild geben, das den Namen der zweifellos amerikanischen Pflanzen, Mais und *Mandioca*, gleicht. Sie folgen nicht den postkolumbischen Kulturwegen, wie die verschiedenen Benennungen für Banane.

Haben die Kulturhistoriker recht und *Lagenaria* ist in Amerika präkolumbisch, so beweist dies, daß wir es hier mit einer wichtigen Kulturpflanze zu tun haben, die der alten und neuen Welt vor der Entdeckung Amerikas gemeinsam war. Andere in postkolumbischer Zeit nach Südamerika eingeführte Kulturpflanzen, die eine größere oder geringere lokale Bedeutung für die Indianer gewannen, sind Gerste, Bauernbohnen, Zuckerrohr und Weizen. Im Lande der Araukaner im südlichen Chile sind die Wälder von verwilderten Apfelbäumen von recht großer Bedeutung für die Indianer. Im Gran Chaco verfertigen die Indianer ihre Pfeile aus einer von den Weißen eingeführten, jetzt als verwildert allgemein vorkommenden Schilfart. Vermutlich hatte man früher Pfeile mit Holzschaft. Auf die indianische Art der Landwirtschaft haben die Weißen wenig Einfluß gehabt. Einen sehr einfachen Holzpflug sieht man zuweilen bei den Aymara und Quichua auf den andinischen Hochebenen. Das lernten sie schon im 16. Jahrhundert und seitdem scheinen sie den Pflug nicht verbessert zu haben. Der Pflug war in präkolumbischer Zeit in Amerika nicht bekannt.

Im großen gesehen kann man sagen, daß keine nichtackerbautreibenden Indianer durch die Weißen zu Ackerbauern geworden sind. Ich glaube, daß man

auch kein Beispiel dafür anführen kann, daß nicht seßhafte Indianer durch die Weißen völlig seßhaft geworden sind. Als die Indianer von den Weißen eiserne Werkzeuge erhielten, haben sie vermutlich in manchen Gegenden ihre Pflanzungen erweitert. Es war viel leichter geworden im Urwald zu roden.

Einige der europäischen Haustiere haben eine große Bedeutung im Leben mancher Indianerstämme erlangt. Die auf den Pampas von Argentinien herumstreifenden Indianer bekamen am Ende des 16. Jahrhunderts direkt oder indirekt von den Weißen Pferde und wurden ein verwegenes Reitervolk. Die Art der Reiterausrüstung, die sie sich damals beschafften, scheinen sie seitdem konservativ beibehalten zu haben. Von den Spaniern lernten sie die Verwendung des Lassos. Eine einheimische Waffe, Bola, gewann durch die Einführung des Pferdes erhöhte Bedeutung. Pfeil und Bogen kamen in ganz kurzer Zeit ebenso wie Keramik außer Gebrauch.

Der Übergang der argentinischen Pampasindianer in ein Reitervolk muß in einigen Jahrzehnten geschehen sein. Die Initiative mag meiner Meinung nach von den Araukanern ausgegangen sein, vielleicht sogar von einem einzelnen Individuum, von Lautaro, dem ehemaligen Reitknecht Valdivias.

Im nördlichsten Südamerika gibt es einen Indianerstamm, die Goijiro, welche von Viehzucht leben. Es wäre eine verlockende Aufgabe, zu erforschen, wann diese Indianer Zuchtvieh erhielten und wie sie vor der Entdeckung ihres Landes durch die Weißen lebten. Dies könnte durch ein gründliches Studium der alten Literatur geschehen.

Im Gran Chaco haben die Indianer sehr viel Vieh und vor allem Schafe und auch Ziegen. Vermutlich wurde infolge der Schafzucht die Webekunst daselbst in postkolumbischer Zeit kräftig entwickelt, ohne daß jedoch Technik und Ornamentik ihren rein indianischen Charakter verloren hätten. Auf der andinischen Hochfläche hat die Schafzucht und auch die Ziegenzucht an etlichen Stellen die Llamazucht ersetzt.

Als die Weißen Südamerika eroberten, führten sie die europäischen Hunde, sogar Bluthunde, ein, und in großen Gebieten wurden in kürzester Zeit die einheimischen Hunde von den europäischen Hunden vollständig ausgerottet. In entlegenen Gegenden könnte man möglicherweise noch echte indianische Hunde unvermischter Rasse finden, und ich denke, daß man diese näher untersuchen und mit den vertrockneten Hundeleichen vergleichen müßte, die man in peruanischen präkolumbischen Gräbern gefunden hat. Daß in so vielen Indianersprachen in Amazonas der Hund mit dem Jaguar verglichen wird, muß damit zusammenhängen, daß man mit der Bezeichnung europäische Hunde meint. Für die kleinen stummen amerikanischen Hunde wäre ein Vergleich mit dem König des Urwaldes allzu schmeichelhaft.

Ein europäisches Haustier, das sich kurz nach der Entdeckung Amerikas mit großer Schnelligkeit über weite Teile des südamerikanischen Kontinentes verbreitete, war das Haushuhn. Größere Bedeutung hat dieses Haustier eigentlich nur bei sehr europäisierten Indianern gewonnen. Im 16. Jahrhundert wünschten

die Indianer weiße Hühner, um die Federn, nachdem man sie gefärbt, als Schmuck zu verwenden.

Ehe ich die Haustiere verlasse, will ich betonen, daß es sehr interessant wäre zu erfahren, ob es vor Kolumbus in Amerika Menschenflöhe gab. Gab es solche in präkolumbischer Zeit, was keineswegs sicher ist, dann müssen sie dem Menschen auf einem anderen Wege dahin gefolgt sein als über die Behringstraße, da sie das Klima in den arktischen Gegenden nicht vertragen sollen. In Westgrönland ist der Floh eine Seltenheit. Sein grönländischer Name, „hüpfende Laus“, verrät auch, daß er eine Neuheit ist.

Gehen wir nun zu Werkzeugen, Kleidern, Musikinstrumenten, Geräten, Waffen u. dgl. über, so haben die Weißen seit der Entdeckung Unmengen solcher Dinge eingeführt, die als Tauschwaren mit den Indianern verwendet wurden. In welchem Grade haben die Indianer diese Sachen imitiert, die neue Ornamentik kopiert, in welchem Grade ist die echt indianische Kultur positiv von all dem Neuen beeinflußt worden?

Die Weißen brachten nach Südamerika Werkzeuge und Geräte aus Eisen und auf diese Weise gingen die Indianer von der Bronze-, Kupfer- oder Steinzeit zur Eisenzeit über. Die Indianer erhielten von den Weißen Unmengen an fertigen Eisenwerkzeugen. Nur ein einziger Indianerstamm hat von den Weißen gelernt, Eisen aus Erz zu schmelzen und aus dem so gewonnenen Eisen Werkzeuge zu verfertigen, die Campaindianer in Peru. Die Campa kennen auch den Blasbalg. Es heißt, daß diese Indianer die Behandlung des Eisens in einer Mission gelernt und nach Verlassen der Mission dieselbe fortgesetzt hätten. Die Richtigkeit dieser Angabe ist nicht näher erforscht. Sicher ist, daß um 1870 herum, als die Schmelzöfen der Campa beschrieben wurden, diese die einzigen Menschen in Peru waren, welche Eisen aus Erz gewannen.

In einem großen Teil von Südamerika sind die indianischen Wohnungen unter dem Einfluß der Weißen verändert worden. Man ist ganz allgemein vom runden zum viereckigen Haus übergegangen. Im Jahre 1905 zum Beispiel besuchte ich einen Indianerstamm, die Yamiaca in Peru, welche vor einigen Jahren in friedliche Verbindung mit den Weißen getreten waren. Während dieser Jahre hatten sie ihren Haustypus ganz verändert, so daß er den Hütten der peruanischen Kautschukarbeiter glich. Eine ähnliche Veränderung der Hütten habe ich bei den Huanyam am Rio Guaporé in Brasilien gesehen. In alten Arbeiten werden selten viereckige Indianerhütten erwähnt außer von den Anden, wo sie aus Steinen oder luftgetrockneten Ziegeln waren. In vergleichenden ethnographischen Arbeiten habe ich indianische viereckige Häuser beschrieben gefunden, ohne den geringsten Versuch, zu ermitteln, ob dies der ursprüngliche Typus sei oder nicht. Das runde oder ovale Haus ist stets echt indianisch, obgleich etliche Einzelheiten von den Weißen übernommen sein können. Man kann nicht sagen, daß die Indianer von den Weißen gelernt haben, ihre Wohnungen zu verbessern, sie haben sie bloß verändert.

Die Hängematte ist natürlich echt indianisch und im Westen auch die sogenannte Britsche und vermutlich auch das Mückennetz. Die beiden letzteren

werden von vielen Ethnographen für postkolumbisch gehalten. Verbreitung und Angaben in der alten Literatur sprechen jedoch dafür, daß sie echt indianisch sind, das heißt in manchen Gegenden.

Es ist natürlich, daß an vielen Orten die Feuerwaffen der Weißen die ursprünglichen Waffen der Indianer ersetzen mußten. Bemerkenswerterweise ist der Kugelbogen von den Weißen nach Südamerika gebracht worden. Die Portugiesen haben ihn in Indien kennen gelernt und in Brasilien eingeführt, von wo er sich weit unter den Indianern verbreitete. Diese Naturvolkwaffe ist demnach von den Weißen nach Amerika gebracht worden, ein merkwürdiger Fall. In etlichen Indianersprachen zeigt auch die portugiesische Benennung, „boroche, bodoke“, daß er nicht einheimisch ist. Die Verbreitung ist auch verschieden von der aller sicher amerikanischen Waffen oder Geräte.

Studiert man Schlingen und Fallen, so ist es unmöglich zu entscheiden, was davon echt amerikanisch ist, was nicht. Wir haben zu wenig solches Material gesammelt. Aus meinen letzten Untersuchungen scheint jedoch hervorzugehen, daß die Indianer auf diesem Gebiete manches von den Negern gelernt haben.

Auf den indianischen Fischfang haben die Weißen keinen größeren Einfluß gehabt. Etliche Netzformen halte ich für postkolumbisch, doch wäre das näher zu erforschen. Seit der Entdeckung führten die Weißen Unmengen von Angelhaken nach Amerika, wo sie eine begehrte Tauschware bilden. Sie verbreiteten sich mit unglaublicher Schnelligkeit über den Kontinent, sind jedoch nachweisbar niemals von den Indianern kopiert worden, die in manchen Gegenden schon in präkolumbischer Zeit originale Typen von Angelhaken hatten. In Columbien waren die Angelhaken aus Gold, das war dort das billigste Metall.

Es gibt in Südamerika und in Zentralafrika eine überaus sinnreiche Art von Fallen, die so eingerichtet sind, daß, wenn der Fisch die Lockspeise berührt, er nicht nur gefangen, sondern auch aus dem Wasser heraufgezogen wird, denn die Fangeinrichtung steht in Verbindung mit einem Schnellbogen, der, wenn er sich ausstreckt, die ganze Falle und den Fisch in die Luft hebt. Wir haben hier, wie de Goeje nachweist, eine afrikanische Idee, von Negersklaven nach Amerika übertragen.

Man findet heutzutage in großen Teilen von Südamerika eine Menge Indianer oder geradezu die Mehrzahl der Indianer mit Hemd und Hose bekleidet. Dies ist sogar üblich bei Indianern, die das meiste ihrer alten Vorstellungen, Sitten und Gebräuche beibehalten haben. Es sind fertige Kleider, welche die Indianer von den Weißen in der Regel als Bezahlung für Arbeiten erhalten haben. Den Rock sieht man höchstens bei sehr zivilisierten Indianern. Beinahe nur in den Anden verfertigen die Indianer ihre Kleider selbst nach europäischem Schnitt und größtenteils aus hausgewebten Stoffen. Zu diesen Kleidern tragen die Quichua und Aymara in manchen Gegenden zuweilen eigentümliche Hüte europäischer Form oder Mützen von präkolumbischem Schnitt. Diese Kleider können recht pittoresk sein. Ein näheres Studium dieser halbeuropäischen Kleider würde vermutlich zeigen, daß sie mehr oder weniger dem Schnitt des 16. Jahr-

hundreds folgen und daß die kurz nach der Eroberung bei den Indianern eingeführten Moden seither konservativ beibehalten wurden.

In den großen Missionsgebieten östlich der Anden haben die Missionare versucht, die Nacktheit auszurotten, und zwar, indem sie bei beiden Geschlechtern die Sitte verbreiteten, lange Hemden ohne Ärmel zu tragen, von einer Art, die im Inkareiche in präkolumbischer Zeit von den Männern allgemein verwendet wurde. In postkolumbischer Zeit ist vermutlich der Gebrauch dieser Hemden, die meistens aus Rinde oder hausgewebten Stoffen hergestellt sind, auch bei Indianern eingeführt worden, die keine Mission haben. In postkolumbischer Zeit ist also die präkolumbische andine Tracht in ihrem alten Gebiete beinahe verschwunden, hat dagegen mit Hilfe der Weißen östlich von den Anden ein neues Gebiet erobert. An etlichen Orten wurde sie auch als Frauentracht eingeführt.

Die echt indianischen Schmucksachen kommen bei den Stämmen, die von den Weißen kulturell stark beeinflußt sind, allmählich außer Gebrauch. Samen und Steine werden durch Glasperlen ersetzt, bei denen man jedoch genau darauf sieht, daß sie in der Farbe dem gleichen, was man vorher verwendet hat. Es gibt nur wenige von den Indianern verfertigte Schmucksachen, zu denen man die Idee von den Weißen geholt hat. Bei einem kleinen Steinzeitstamm, den Huari in Matto Grosso, habe ich die Kette als Schmuck gefunden. Es ist das einzige Indianervolk in ganz Südamerika außerhalb Columbiens, welches die Kette kennt. Die Inkas hatten keine Ketten, trotzdem sie viele Metallsachen verwendeten. Haben die Huari selbständig die Kette erfunden oder haben sie ihre Holzketten einer Kette nachgebildet, welche sie von den Weißen bekommen haben? In letzterem Falle wäre das noch ein Beispiel dafür, daß eine zufällige oberflächliche Verbindung mit den Weißen ein besserer Nährboden für die Aufnahme neuer Ideen ist als eine vollständige Abhängigkeit von ihnen. Das Durchdringen einer Neuheit beruht gleichsam auf einem Zufall.

Millionen und aber Millionen von Knöpfen sind von den Weißen unter die Indianer Südamerikas verbreitet worden, welche sie als Halsbandschmuck u. dgl. verwendeten. Kein Indianer ist auf die Idee gekommen, Knöpfe selbst zu erzeugen.

In präkolumbischer Zeit pflegte man zum Beispiel in Nordargentinien Löcher in die Schneidezähne zu feilen. Das Spitzigfeilen der Schneidezähne, auf daß sie Alligatorzähnen gleichen, ist ein Brauch, den etliche Indianer in Guiana und Bolivien von den Negern gelernt haben.

Millionen ornamentierter europäischer Stoffe und anderer Gegenstände sind durch den Tauschhandel bei den Indianern verbreitet worden. Diese Sachen sind bis in die entlegensten Gegenden gedrungen. Die Missionare haben eine Unzahl von Indianerweibern im Nähen unterrichtet und sie dabei aus Europa geholte Ornamente sticken lassen. In welchem Grade haben die Indianer etwas von dieser fremden Ornamentik auf ihren eigenen Erzeugnissen imitiert? In den meisten Gegenden scheinen sie ganz unberührt geblieben zu sein.

Die einzigen Indianer, welche in größerem Maßstabe in ihrer Kunstindustrie von den Europäern entlehnte Ornamente aufgenommen haben, sind die Aymara-

und Quichua-Indianer, die vor der Entdeckung Amerikas eine selbständige hohe Kultur hatten. So spielt der habsburgische Doppeladler in aymaraindianischer Webeornamentik eine große Rolle. Auch Engel sieht man häufig auf ihren Geweben. Sehr interessant wäre die Frage, ob nicht die Aymara und Quichua die fremden europäischen Motive schon im 16. und 17. Jahrhundert in ihren Ornamentenschatz aufnahmen und seither konservativ bewahrt haben. Soweit ich sehen kann, scheint dies der Fall zu sein.

Die Indianer des Gran Chaco waren seit dem 16. Jahrhundert von Indianern umgeben, die von den Weißen stark beeinflußt waren. Im Osten hatten die Jesuiten während des 17. und 18. Jahrhunderts ihre bedeutendste Missionsherrschaft. Sie selbst waren schon seit Anfang des 16. Jahrhunderts von den Weißen direkt oder indirekt beeinflußt. Die Missionstätigkeit ist jedoch im Chaco selbst nie sehr bedeutend oder erfolgreich gewesen. Unter den Stämmen im Chaco am Paraguayflusse bemerkt man die früher gefürchteten Payaguá-indianer. Bei diesen hatten die Jesuiten nie eine richtige Mission. Von allen Indianern in Südamerika sind diese, wie K. v. d. Steinen und andere gezeigt haben, jedoch die einzigen, welche ihre Habseligkeiten mit Bildern aus der Biblischen Geschichte schmücken oder besser gesagt, geschmückt haben. Da gibt es zum Beispiel die Darstellung des Baumes mit den verbotenen Früchten, des Teufels mit Schwanz und Hörnern, von Eva und der Schlange. Was hunderttausenden von missionsbeeinflußten Indianern nicht eingefallen ist, darauf sind diese Indianer gekommen und, wer weiß, vielleicht bloß ein einziges Individuum. Die Pfeifen, welche die Mediziner verwenden, haben die Payaguáindianer mit recht künstlerischen Bildern vom Paradiese geschmückt.

Blumen und Blattranken, die in allen Ornamenten so häufig sind, welche die Indianer auf den Einfuhrartikeln der Weißen sahen, sind sehr selten auf den Gegenständen, welche die Indianer für eigenen Gebrauch verfertigen. Eine Zusammenfassung von Pflanzenornamenten in postkolumbischer indianischer, von den Weißen beeinflusster Kultur würde nicht sehr umfangreich werden und würde vermutlich das Resultat liefern, daß das Meiste Anleihen aus dem 16. Jahrhunderte sind.

Die Aymara verwenden manchesmal europäische Buchstaben als Ornament. Soviel ich gesehen habe, sind sie nicht zu Wörtern vereinigt. Diese Indianer haben auch in postkolumbischer Zeit, wie von Tschudi gezeigt hat, eine Bilderschrift erfunden. Ein Indianer von Sampaya am Lago Titicaca soll ihr Urheber gewesen sein. Die Bilderschrift stellt die Gebote der Kirche, die Sakramente usw. dar. Dieser Indianer konnte gewöhnliche Schrift weder lesen noch schreiben. Er verwendete weder unsere Buchstaben noch Ziffern, sondern eine reine Bilderschrift, die er selbst komponiert haben muß. Die Anregung dazu dürfte er daraus geschöpft haben, daß er die Schrift der Weißen gesehen und ihre Verwendung verstanden hat. Die geniale Erfindung scheint in der Gegend ein paar Generationen lang fortgelebt zu haben und ist dann vergessen worden.

Gehen wir nun zum indianischen Handwerk über, so finden wir dasselbe merkwürdig wenig von der Kultur der Weißen beeinflußt.

Über die Mojoindianer in Bolivien schreibt Eder, ein Jesuit des 18. Jahrhunderts: „Viele haben ihrer großen Fertigkeit in der Webekunst die größte Anerkennung gezollt. Alle Bänder, Decken u. dgl. Textilerzeugnisse, welche sie von Europa für den kirchlichen Gebrauch erhielten, machten sie ganz vortrefflich nach. Sie baten um ein kleines Stück des Gewebes, nahmen die Fäden auseinander und trennten es ganz auf, so daß sie die Art der Weberei und die verschiedenen Verbindungen der Fäden sehen konnten. Hierauf verlangten sie Wolle von der gleichen Farbe, spannten die Fäden über zwei Holzstücke, die in Kreuzform vereinigt waren und führten die ganze Arbeit mit Hilfe dieses einfachen Webapparates aus.“

In Mojos findet man nunmehr keine Spur von nichtindianischer Webetechnik und überhaupt ist trotz aller Missionseinflüsse jede indianische Webekunst, was die Technik betrifft, von den Weißen unbeeinflußt. Man hat nirgends die Webstühle verbessert.

Das Spinnen geschieht überall nach echt indianischen Methoden. Von dem kleinen Zupfbogen, der an manchen Orten verwendet wird, um die Baumwollfasern von den Samen zu reinigen, kann ich nach meiner Meinung zeigen, daß er eine postkolumbische Entlehnung von Indien über die Portugiesen ist, wie der Kugelbogen. Die geographische Verbreitung beweist, daß er ein postkolumbisches Kulturelement ist.

Die Nähnaedel, das heißt die Naedel mit Öhr, eine der größten menschlichen Erfindungen, gab es allgemein in Südamerika vor der Entdeckung. Es ist jedoch möglich, daß einzelne Beinnadeln, die man bei manchen Indianerstämmen in Brasilien findet, Imitationen europäischer Nadeln sind.

Der beinahe einzige Einfluß, den die Weißen auf das indianische Korbflechten hatten, bestand darin, daß das von den Jesuiten gelernte Flechten der sogenannten Panamahüte noch bei etlichen zivilisierten Indianern zu finden ist.

Auf die Keramik, das vornehmste Handwerk der Indianer, haben die Weißen einen sehr geringen Einfluß gehabt. Die einfache Töpferscheibe, die man ganz lokal bei den Quichua nördlich des Lago Titicaca findet, ist postkolumbisch, ebenso das Glasieren. Der kleine Schnabel, den wir zum Beispiel an unseren Sahnekännchen haben, kommt nur an postkolumbischen Tongefäßen vor.

Wirkliches Gerben des Leders, das jedoch keine große Verbreitung hat, haben die Indianer vermutlich von den Weißen gelernt, welche die für diesen Zweck geeigneten Rinden ausprobiert haben müssen. Eine solche sehr tanninhaltige Rinde ist Quebracho. Dies ist vielleicht das einzige Beispiel dafür, daß die Weißen verstanden haben, südamerikanische Pflanzen auszunützen, ohne es von den Indianern gelernt zu haben.

Wie wir sehen, sind die positiven Einflüsse der Weißen auf das indianische Handwerk trotz der Missionare sehr gering gewesen. Dieses wird verschlechtert und verschwindet unter dem Einfluß der Weißen, aber es verändert sich nicht. Solange man noch ein eigenes Handwerk hat, hält man konservativ am alten fest. Bloß gelegentlich und sehr lokal hat man etwas Neues aufgegriffen.

Vermutlich waren in Amerika vor der Entdeckung Saiteninstrumente un-

bekannt. Sie werden in der Entdeckungszeit niemals in dem Kulturumkreis in Peru und Mexiko erwähnt. Schon zu Orellanas Zeit hatten jedoch die Indianer am unteren Amazonas, die damals nur gelegentliche Verbindung mit den Weißen hatten, gelernt, ein dreisaitiges Musikinstrument zu verfertigen, das sehr bald wieder außer Gebrauch kam. Die Verwendung des Musikbogens, den man bei den Araukanern in Patagonien, in El Gran Chaco, in Guiana und in Columbien findet, haben die Indianer vermutlich erst in postkolumbischer Zeit gelernt. Die quergeblasene Flöte, welche große Verbreitung hat, scheint von den Weißen entlehnt, gleichwie die quergeblasene Trompete eine Entlehnung von den Negern ist. Das Klarinett ist ebenfalls von den Weißen entlehnt, es kommt im Gran Chaco vor.

Die Felltrommel gab es vor der Entdeckung im westlichen Südamerika. In Guiana und Nordwestbrasilien ist sie postkolumbisch. Sie heißt in Guiana „zambora“ oder „tambora“ und dürfte den Indianern daselbst schon im 16. Jahrhundert bekannt geworden sein, da sie wie mehrere andere von den Europäern übernommene Kulturelemente in diesem Gebiete Bezeichnungen trägt, die aus dem Spanischen, nicht aber aus dem Holländischen, Englischen oder Französischen entlehnt sind. Die echte indianische Trommel, die nunmehr auch im westlichen Südamerika selten ist, hat nur auf einer Seite Fellbespannung und wird nur mit einem Stäbchen geschlagen.

Die Indianer haben offenkundig von den Weißen oder Negern die Verwendung von mehreren Musikinstrumenten gelernt. Wir müssen uns auch vor Augen halten, daß bei den Indianern beinahe ausschließlich die Männer Musik machen und die Männer sind am empfänglichsten für neue Eindrücke. Das meiste Neue, das die Indianer von den Weißen übernommen haben, ist durch die Männer übernommen worden.

Auch auf die geistige Kultur der Indianer haben die Weißen Einfluß geübt, jedoch in geringerem Maße, als man glauben könnte, wenn man bedenkt, wieviel Energie von unzähligen Missionaren durch Jahrhunderte hindurch darauf verwendet wurde, die Indianer zum Christentum zu bekehren. In welchem Grade christliche Ideen zu Nicht-Missionsindianern vorgedrungen sind, darüber weiß man sehr wenig. Daß die Christen an einen großen allmächtigen Gott glauben, wissen die Indianer im Gran Chaco, die weit ab von den Missionen leben. Ich möchte annehmen, daß dies allgemein allen Indianern bekannt ist, auch denen, die indirekt unter dem Einfluß der Weißen stehen. Dies möge die Religionshistoriker zur Vorsicht mahnen, welche meinen, bei etlichen primitiven Indianern eine Art Urmonotheismus gefunden zu haben.

Wenn die Missionsindianer von den Missionaren verlassen wurden, haben sie vor allem die kirchlichen Feste bewahrt. In Paraguay hat Nimuendajú — er ist der einzige, welcher eingehend solche Indianer studiert hat, deren Vorfahren mehrere Generationen lang unter Missionseinfluß gewesen waren — gefunden, daß ihre Vorstellungswelt merkwürdig wenig vom Christentum beeinflusst ist!

Jeder, der indianische Mythen und Märchen sammelt, muß natürlich trachten, den postkolumbischen Einschlag abzusondern. Ich bin für meinen

Teil der Meinung, daß eine Menge Märchen, in welchen ein klügeres kleineres Tier ein größeres stärkeres betrügt, postkolumbisch sind. Versuche, dies genauer zu beweisen, sind jedoch nicht gemacht worden. Die sogenannten Sintflutmärchen bei denen man an Einflüsse der alttestamentlichen Sintflutsage dachte, sind dagegen offenbar präkolumbisch. Diese Mythen haben stets einen rein indianischen Charakter.

Manchesmal können stark missionsbeeinflusste Indianer in ihren Mythen die Namen der alten Kulturhéroen mit Christus, Maria und den Heiligen vertauschen.

Sehr wichtig wäre der Versuch, den Negereinfluß auf die indianischen Märchen auszuschneiden. Dies ist jedoch nicht geschehen. Dieser Einfluß ist vielleicht bedeutender, als man im allgemeinen annimmt.

Der Einfluß der Weißen und Neger auf die welterklärenden Mythen ist wohl sehr unbedeutend gewesen. Etliche von den weniger bedeutungsvollen Märchen, die dazu bestimmt sind, am Lagerfeuer zur Unterhaltung beizutragen, sind postkolumbische Anleihen.

Haben wir von der Kultur der Indianer jene Kulturelemente losgelöst, welche die Indianer von Weißen und Negern empfangen haben, so bleibt das wirklich indianische übrig.

Ich muß da zuerst betonen, daß seit der Entdeckung Amerikas nicht nur eine Menge Indianerstämme ausgestorben sind, sondern auch viele nicht mehr dort wohnen, wo sie zur Zeit der Entdeckung wohnten. Wenn wir die postkolumbische Kulturgeschichte der Indianer kennen wollen, müssen wir auch die postkolumbischen Wanderungen der Indianer studieren, die dazu beigetragen haben, nicht nur europäische, sondern auch indianische Kulturelemente in Gegenden zu tragen, wo es diese bei der Entdeckung nicht gab. Wir müssen uns auch mit dem Gedanken vertraut machen, daß sich die indianische Kultur ohne Einfluß der Weißen oder Neger hätte verändern können, daß sie sich verändern konnte, indem Indianerstämme, die vorher keine Berührung hatten, miteinander in Verbindung gekommen waren. Es ist natürlich auch nicht ausgeschlossen, daß hier und da in postkolumbischer Zeit die Indianer Erfindungen gemacht haben, welche nicht von außen inspiriert wurden.

Die bedeutenden postkolumbischen Indianerwanderungen fanden alle im 16. Jahrhundert statt und wir finden in der Literatur dieses Jahrhunderts verschiedene Aufklärungen darüber, und diese Berichte wurden dadurch bekräftigt, daß durch diese postkolumbischen Wanderungen offenbar europäische Haustiere und Kulturpflanzen verbreitet wurden. Die bedeutendsten Wanderungen, die wir aus postkolumbischer Zeit kennen, sind die Wanderungen der Guaraniindianer im 16. Jahrhundert. Diese können wir dank der Literatur des 16. Jahrhunderts genau verfolgen. Ausgehend von den Gegenden um den Rio Paraná wanderten große Scharen Guaraniindianer nach Westen und Nordwesten. Ein Teil setzte sich längs der Anden im südlichen Bolivien fest, wo sie nun Chiriguano heißen, andere ließen sich in den Urwäldern von Ostbolivien nieder, wo sie Guarayú genannt werden, und wieder andere setzten die Wanderung den

Rio Madera hinab fort bis an den unteren Amazonas. Überall unterjochten sie andere Völker, welche die Sprache der Eroberer annahmen, an diese jedoch einen großen Teil ihrer Kultur abgaben.

Von den Küstengegenden Brasiliens wanderten andere Guaraniindianer den Amazonasstrom aufwärts bis nach Peru auf der Suche nach dem Lande, wo niemand sterben muß. Die Ursachen zu allen diesen Wanderungen waren die Übergriffe der Weißen und vermutlich auch deren neue Krankheiten, Blattern, Masern und andere. Durch die Wanderungen wurden diese Krankheiten verbreitet und auf diese Weise kamen zum Beispiel die Blattern von Osten her ins Inkareich, ehe dieses Land von Westen her erobert wurde.

Die Indianer, welche in ein anderes Gebiet auswanderten, wo Naturverhältnisse herrschten, die sich von denen unterschieden, unter denen sie bisher gelebt, mußten natürlich ihre Kultur anpassen. Es ist daher sehr interessant, die Kultur dieser ausgewanderten Stämme mit der ihrer Stammesverwandten in dem Gebiete, aus dem sie abgewandert, zu vergleichen.

Gewisse indianische Kulturelemente haben durch diese Wanderungen, die teilweise sich sehr weit erstreckten, eine viel größere Verbreitung in postkolumbischer Zeit erfahren, als sie in präkolumbischer hatten. Ein solches indianisches Kulturelement, das vermutlich erst in postkolumbischer Zeit weit verbreitet wurde, ist Kurare. Dieses Gift war im Anfang des 16. Jahrhunderts vermutlich nur im Innern von Guiana bekannt und die Kenntnis desselben wurde durch von dort ausgewanderte Kariben irgend einmal in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an den oberen Amazonas gebracht, worauf es in bedeutenden Gebieten bekannt und verwendet wurde. Das ist eine Erklärung dafür, daß in der ältesten Reiseliteratur vom oberen Amazonas das Gift nicht erwähnt wird, wo es jetzt ganz allgemein in Gebrauch ist und es erklärt, daß alle Erzählungen vom 16. Jahrhundert über spanische Soldaten, die an vergifteten Pfeilen starben, auf die Verwendung eines anderen Giftes deuten, das eine andere Wirkung als Kurare hatte. Die Verbreitung der Kenntnis von Kurare an den oberen Amazonas hat unter anderem die Folge gehabt, daß das Blasrohr dort eine größere Bedeutung gewann, als es vorher hatte.

Auch andere Beispiele von echt amerikanischen Kulturelementen, die in postkolumbischer Zeit erhöhte Bedeutung bekamen, könnten angeführt werden.

Fassen wir zusammen, was ich gesagt habe, so werden wir finden, daß die Überführung gewisser Kulturpflanzen und vor allem gewisser Haustiere nach Amerika eine bedeutende Rolle in der Entwicklung der indianischen Kultur gespielt hat. Auf die Hausformen und in manchen Gegenden auf die Tracht haben die Weißen einen bedeutenden Einfluß gehabt, etliche Musikinstrumente haben die Indianer erst von ihnen oder von den Negern bekommen. Der Einfluß der Weißen auf Schmuck, Jagd, Fischfang und auf das indianische Handwerk ist unbedeutend gewesen. Man hat die fertigen Sachen der Weißen angenommen; die Indianer sind dekulturniert worden, die positiven Einflüsse der Weißen und der Neger sind jedoch auf diesem Gebiete unbedeutend gewesen. Bei Kulturelementen, von denen man nicht glauben würde, daß sie von den Weißen ein-

geführt wurden, wie Kugelbogen und Baumwollbogen, scheint dies offenkundig der Fall zu sein, was beweist, daß es wichtig ist, genau alle Seiten indianischer Kultur zu studieren, wenn man absondern will, was nicht echt amerikanisch ist. Die indianische Ornamentik erscheint nur wenig von den Weißen beeinflusst. Der Einfluß der Weißen und der Neger auf die geistige Kultur der Indianer ist außerhalb der Missionen vermutlich unbedeutend, innerhalb derselben merkwürdig oberflächlich gewesen.

Wir finden, daß der Unterricht in den Missionen auf die materielle Kultur der Indianer sehr wenig positiven Einfluß gehabt hat. Wenn die Indianer von den Weißen etwas Neues übernahmen, so haben sie es in der Regel selbständig ohne direkte Einwirkung getan.

Vieles von der Kultur der Weißen, das die Indianer sich aneigneten, hat nur lokale Bedeutung gewonnen.

Vor allem im 16. Jahrhundert haben die Indianer etliches von den Weißen gelernt. Da konnten sich fremde Kulturelemente mit großer Schnelligkeit verbreiten, da besaßen die Weißen noch nicht die Flüsse, die großen Verbindungsglieder, da hatten noch mehrere hochstehende Indianerstämme ihre alte Kultur und waren für neue Eindrücke empfänglich.

Wir sehen auch, daß wir zur Kenntnis der postkolumbischen Geschichte der indianischen Kultur die Wanderungen der Stämme und die dadurch hervorgerufenen Veränderungen in der Verbreitung rein indianischer Kulturelemente studieren müssen.

Ausführliche Beweise für meine aufgestellten Behauptungen vorzulegen, dafür fehlt mir die Zeit und ich bitte deshalb auf meine Serie „Comparative ethnographical studies“ verweisen zu dürfen.

PSYCHOLOGIE DER ALTMEXIKANISCHEN KUNST

Von THEODOR-WILHELM DANZEL-Hamburg

Mit 12 Abbildungen auf Tafel 43—48

Erst seit kurzem hat man begonnen die altmexikanische Kunst künstlerisch einzuschätzen und wirklich zu werten. Die geistige Umstellung, die sich darin ausdrückt, wird der jüngsten Kunst des sog. Expressionismus und seiner Theoretiker verdankt. Man machte sich frei von Werturteilen, die letzten Endes auf den an der sog. „klassischen“ Kunst gewonnenen Erfahrungen und Begriffen gründeten. So drang man in Kunstbereiche von bisher kaum gekannter Ursprünglichkeit und Krafterfülltheit, begann die Begrenztheit bisheriger Kunsteinschätzung zu ahnen und ermaß die Grenze der bisher allein gültigen Kunst, deren Formenkreis der Zeit einer relativ späten Kultiviertheit angehörte und auch in den größten Werken irgendwie die Schranken einer „Gefälligkeit“ herausfühlen ließ. Was sonst nur als äußerste Möglichkeit galt, etwa das Pathos einer Rubens'schen Löwenjagd, die Phantastik des Hieronymus Bosch oder die Ekstase eines Greco, das bot sich in der Vielfältigkeit der sog. „primitiven“ Kunst als der geläufige Ausdrucksbereich von Formungen, die trotz ihrer dämonischen Weite nicht einer fast mathematischen Strenge entbehren. Freilich die Ausbildung des begrifflichen Handwerkszeuges des Kunsttheoretikers hielt nicht Schritt mit der Erweiterung des Kunsthorizontes. So blieb manches, das zur nachdrücklichen Behauptung des neugewonnenen Standpunktes gesagt werden mußte, unprägnant. Das hatte zur Folge, daß alle die, die im Kunstverstehen auf die begrifflichen Stützen angewiesen sind, der großen Auffassungswandlung nicht folgen konnten und nun, bekümmert um ihre entthronten Götter, halb verärgert, halb befremdet, beiseite stehen. Wie von solchen und wie früher allgemein die mexikanische Kunst gesehen wurde, das zeigen mit erschreckender Deutlichkeit Abbildungen nach Plastiken in alten Reisewerken. Man erkennt daraus, wie der Zeichner in die mexikanischen Figuren ein Formschema hineinsah, dessen Proportionen der griechischen oder italienischen Kunst entstammten und nun gleichsam widerwillig die von diesem Schema abweichende Gestaltung mit seinem Stifte notierte. Er sah also die mexikanische Kunst nur an als Verzerrung, als unerlaubte Abweichung von dem ihm vertrauten Formenkreise, von dem ihm geläufigen Stile. Was bei solcher Einstellung als Zeichnung oder Urteil zustande kam, spottet aller Beschreibung. —

Der richtigen Einstellung zur mexikanischen Kunst kommt nun noch ein Umstand sehr zu statuten: Der unaufhaltsame Fortschritt der Völkerpsychologie. Ihm ist es zu verdanken, daß wir mehr und mehr zu einem Verständnisse gelangten alles als mythisch und magisch Bezeichneten, also von Momenten, die das ganze Leben der Mexikaner insbesondere auch die Kunstübung bestimmten. Nun, wo man Magie und Mythologie als sinnvolle, tiefem geistigen Bedürfen entsprechende Äußerungen erkannte, befreite man sich mehr und mehr von einem kritiklosen Fortschrittsgedanken, der gern alle sich in fremdartigen Formen auslebenden Völker als zurückgeblieben oder irgendwie mit einem Minderwerte behaftet, auffaßte. So machte man ernst mit dem

Gedanken, daß jede Kunst und jede Zeit Werke schafft, die einen Eigenwert haben, also eine Eigenart, deren Formung einem anderen, späteren Zeitalter nicht wiederholbar ist.

DER STIL.

In dem Bereiche der heutigen Republik Mexiko wohnte einst eine große Anzahl sprachlich und kulturell verschiedenartiger Völker, deren Kunststil ebenfalls starke Abweichungen aufweist. Da finden wir Plastiken in primitiv andeutender Darstellungsweise, bei denen die Erhebungen roh in den Ton eingekniffen sind. Nase, Arme, Beine bilden also nur schwach gegliederte Tonwülste (so u. a. bei Figuren der Tarasken von Michoacan). Dann gewahrt man Figuren in durchgebildeteren, konventionell stilisierten Formen, bei denen bedeutungsvolle, symbolische Attribute zur Kennzeichnung verwandt werden (so u. a. bei den Totonaken von Vera Cruz und den Zapoteken von Oaxaca). Schließlich finden wir Darstellungen, in denen eine naturgetreue charakterisierende Wiedergabe angestrebt wird. In solcher ist die geometrisierende Strenge der Konvention bis zu einem gewissen Grade aufgehoben, die Statik beginnt einer Dynamik, die Symmetrie einer Asymmetrie zu weichen (so in einigen Werken der Maya von Yucatan). Es zeigen sich also auf verschiedene Völker verteilt Stufen einer Entwicklung, wie wir sie, in großen Zügen, auch anderwärts finden. Die Ausgestaltung der nur roh andeutenden Figur wird anfangs ganz der Einbildung des Betrachters überlassen, ist ganz das Ergebnis der Phantasie des betrachtenden Subjektes. Mit zunehmender Entwicklung wird der Einbildung immer weniger zugemutet, geschieht die Ausgestaltung immer mehr durch das Material des Holzes, Steines oder Tones, wird immer mehr eine des betrachteten Objektes. So scheint sich auch hier der Entwicklungsgang der Kunst darzustellen als ein Verlauf von anfänglich subjektiver zu später immer mehr zunehmend objektiver Gestaltung. —

Die altmexikanische Kunst ist wohl ausschließlich eine religiöse. Als solche sind die Werke nicht so sehr Ausdruck des sie anfertigenden Individuums als vielmehr der sozialen Gemeinschaft, dem dieses angehört, der Gemeinschaft, die durch mannigfache Bindungen und Verpflichtungen die Art jeglicher Formgebung bestimmt. Diese Bindungen sind solche der Tradition, gemäß welcher bestimmte Formgesetze innegehalten werden. Dadurch wirken die Werke der altmexikanischen Kunst wie „Typisierungen“. Sie sind ihrer Struktur nach völlig verschieden von Gestaltungen einer Kunst, deren Werke Zeugnis des Erlebnisses ihrer individualisierten Schöpfer sind. So zeigt sich die noch starke Gebundenheit aller Kulturäußerungen an die volkliche Gemeinschaft auch in den Werken der mexikanischen Kunst. Aber es zeigen sich noch weitere Momente, die aus der Verwobenheit der Kunst mit dem religiösen Leben verständlich werden. In den Formen, in denen sich das religiöse Leben abspielt, macht sich nämlich bei primitiven und primitiveren Völkern eine eigentümliche Strenge geltend, die, die Innehaltung bestimmter Regeln in Brauch, Sitte, Kultur fordernd, als Tendenz zu System und Gesetz bezeichnet werden kann. Dieser Tendenz wohnt der Sinn inne, daß sie die Handlungen des Menschen gleichsam

in feste Bahnen leitet und ihn dadurch vor dem regellosen Wechsel des Daseins, der ihn schutzlos schmerzreichen Konflikten und Widerständen preisgibt, bewahrt. Dieses Ordnungs- und Sicherheitserlebnis scheinen nun auch die Mehrzahl altmexikanischer Götterbilder zum Ausdruck zu bringen. Ihre beinahe in mathematischer Strenge gehaltenen Formen, die meist die Gesetze einer Symmetrie innehalten, stehen in ihrer Abstraktheit erhaben über der Regellosigkeit des Geschehens wie etwas Allgültiges. In ihnen sind schon Gesetzmäßigkeiten enthalten, wenn auch in mythischer, symbolischer Verhüllung, deren erkenntnis-mäßige Aussprechbarkeit der Mathematik späterer Stufen vorbehalten ist.

Wenn dabei Theoretiker der jüngsten Kunst des sog. Expressionismus eine innere Verwandtschaft der expressionistischen Werke mit der Kunst des primitiven und primitiveren Menschen erkennen wollen, so ist eine solche Vermutung nur bis zu einem gewissen Grade richtig. Wohl sind in der primitiven und primitiveren Kunst wie im Expressionismus Erlebnisse gestaltet, die weit hinausreichen über den Erlebnisbereich wachbewußten Daseins in die Sphäre visionären Schauens, in welchem die Gegenstände der Außenwelt in ihrer Dinglichkeit aufgehoben zu Symbolen, zu Trägern von Bedeutungen werden, die in der Seele des Schauenden erwachen. Aber die altmexikanische Kunst (wir sehen hier von einigen Werken der Mayakunst ab) ist durch eine tiefe Kluft von der gesamten neueren abendländischen Kunst getrennt, wie sich z. T. schon aus dem bereits Dargelegten ergeben haben dürfte. Die mexikanische Kunst, wie die Plastik der altorientalischen Kulturvölker, ist Ausprägung einer Tendenz zu Strenge und System und kann als **statischer Kunsttypus** bezeichnet werden. Sie ist hierin bis zu einem gewissen Grade verwandt der romanischen Kunst, den früh mittelalterlichen Miniaturen — man denke etwa an einige Darstellungen des Trierer Evangeliars. Nur ein einziger späterer Meister hat ähnliche Tendenzen in seinem Formwillen zum Ausdruck gebracht, ein Meister, der — wenn auch allerwärts gekannt und genannt — doch in dieser Besonderheit, in dieser seiner Größe noch nicht voll gewürdigt wurde: Mantegna. — Der mexikanischen Kunst gegenüber ist die neuere abendländische Kunst stets darauf gerichtet, irgendwie Ausdruck und Zeugnis des den Künstler durchflutenden Lebens zu sein, mag sie sich dabei zu ihrem Ausdruck einer gegenständlichen oder ungegenständlichen Ausdrucksweise bedienen. Sie gehört also einem **dynamischen Kunsttypus** an und ist außerdem stets Ausdruck individueller Erlebnisse.

Es wird oft von den Charakterisierungen, die man fremder oder primitiverer Kunst zuteil werden läßt, gesagt, man „lege“ etwas an Motiven und Tendenzen in die Werke „hinein“, von dem die Schöpfer sicherlich nichts gewußt hätten. Demgegenüber muß betont werden, daß dem mexikanischen Menschen sicherlich nicht die genannten Motive in seinem instinktiven Schaffensdrange ins Bewußtsein getreten sind, obwohl sie in ihm wirksam waren. Ebenso wie der Mexikaner in den grammatischen Regeln seiner Sprache logische Gesetze befolgt, von deren Existenz er ebensowenig wie von der Grammatik als solcher eine Ahnung hat, ebenso hält er bei der Formgebung gewisse Gesetze der Sym-



Fig. 2. Altmexiko: Steinbild der Maisgöttin mit doppelten Mayskolben in den Händen.

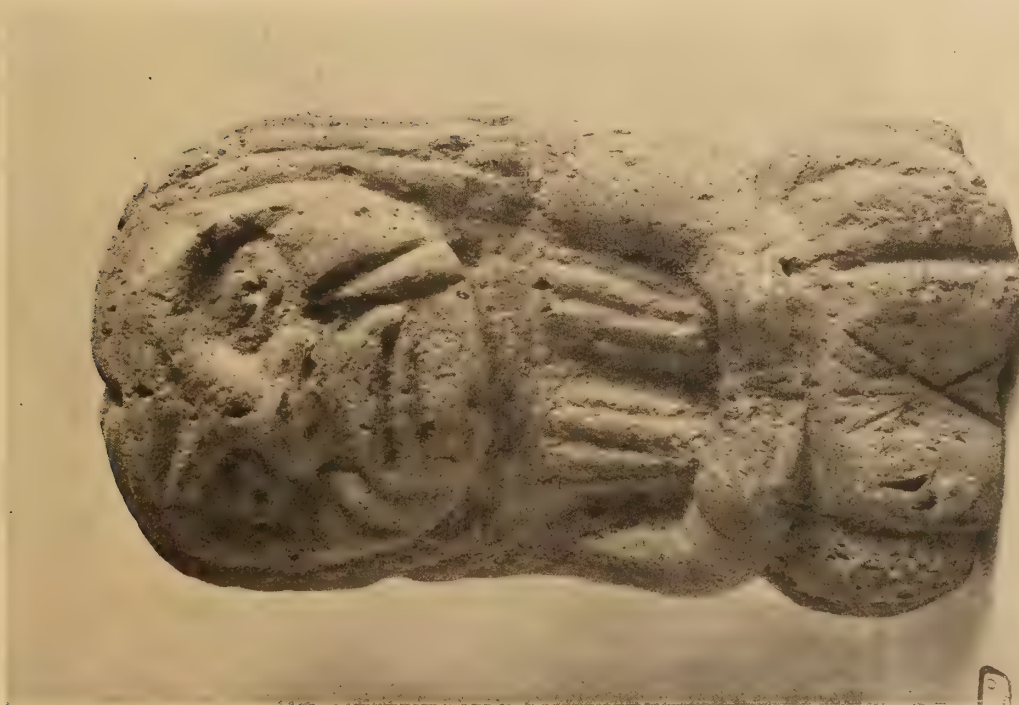


Fig. 1. Altmexiko: Steinbild einer alten Göttin, vermutlich der Ilamatecutli.



Fig. 3. Altmexiko:
Steinbild
des Gottes

der Lustbarkeit,
der Musik, des
Spieles und Tanzes.

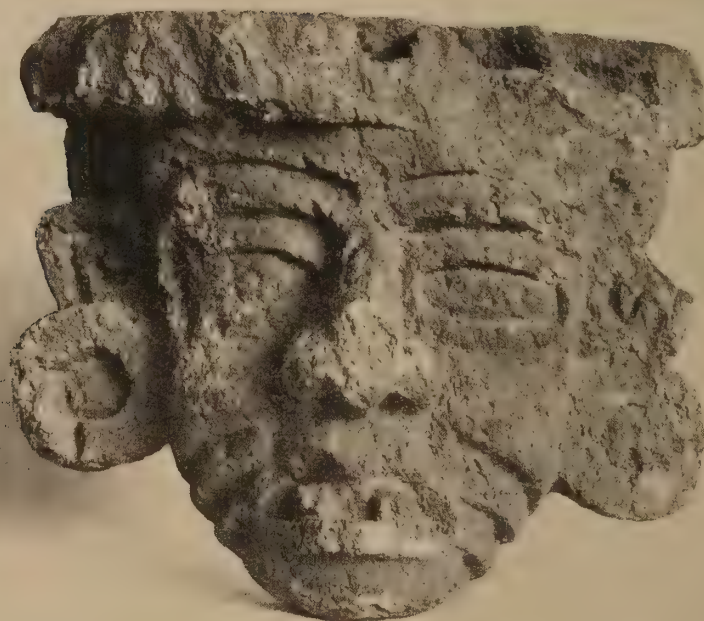


Fig. 4. Altmexiko: Kopf des alten Feurgottes mit dem Greisenantlitz.

metrie, gewisse Gesetze der Raumverteilung inne, über die er sich nicht Rechenschaft zu geben vermöchte. Völlig unzulänglich ist es jedenfalls, die stilisierende Formgebung als notwendiges Ergebnis der Herstellungstechnik zu erklären. Wer selbst sich mit plastischen Arbeiten beschäftigte in Ton, Stein und Holz weiß, daß die Formen etwa altmexikanischer Plastik keineswegs allein die „technisch naheliegendsten und bequemsten“ Lösungen sind, daß auch bei beschränktem Formate des zur Verfügung stehenden Materiales zahllose technisch gleich naheliegende andere Formmöglichkeiten vorhanden sind, daß vor allem die strenge Symmetrie und strenge Gesetzlichkeit der Massenverteilung keineswegs geboten sind. Welche von den Formmöglichkeiten bei der Gestaltung des Werkes der Schaffende jeweils erwählt, das bestimmt eben seine an volkliche Traditionen gebundene geistige Eigentümlichkeit und Verfassung.

DER GEHALT.

Von den Werken, die aus der vorspanischen Zeit Mexikos auf uns überkommen sind, unterscheiden wir vornehmlich: Bauwerke, Plastiken und Bilderhandschriften. Eine Ornamentik in dem uns geläufigen Sinne gibt es nicht. Auch das „ornamentale Beiwerk“ der Plastiken und Bilder ist zumeist keine entbehrliche Zutat, kein Ausfüllsel wie unsere Ornamentik sondern bedeutungsgesättigt wie Geschriebenes. Doch ist sein Inhalt völlig Form geworden und ordnet sich der Geschlossenheit stets restlos ein. Wie die Ornamentik so ist überhaupt fast alles irgendwie Bildnerische in einem tiefen Sinne Bedeutungsträger. Umfassende religiöse Gehalte haben in der strengen Form des mexikanischen Stiles Gestalt gewonnen, Gehalte so umfassend und reich, wie sie bei uns — sehen wir von den Werken der mittelalterlichen Kunst und von einigen Werken des Expressionismus ab —, nicht bewältigt wurden. Bei uns ging aller Inhalt in das Geschriebene ein, alles Inhaltliche wurde vom Schriftwerke absorbiert, das Bildwerk aber wurde relativ inhaltarm, sank immer mehr herab zum Vehikel individueller Stimmungen oder zum koloristischen Raffinement, büßte immer mehr den Charakter ein eines für die ganze Kulturgemeinschaft verbindlichen und gültigen Ausdruckes der das Geistesleben tragenden Gehalte. Es ist schwer, sich ein wirklich lebendiges Bild zu machen von der Rolle, die die Kunst im Dasein der alten Mexikaner spielte. Man stelle sich ein Volk vor, dessen Leben sich in dem Farbenreichtum symbolischer Bräuche erfüllte, dessen Daseinshöhepunkte: Kulte und Zeremonien waren. Vieles, was bei uns durch Denkmäler bewältigt wird, nur in der Rede sich ausdrückt, mit anderen Worten, was nur gedacht und gesagt wird, das findet im Leben des alten Mexikaners in der Pracht von Feiern, in der Bildhaftigkeit von symbolischen Bräuchen, in der Sinnbildlichkeit einer Zeremonie seinen Ausdruck. In der Symbolik haben wir also eine gewaltige Formensprache vor uns, in der der Gedanke und das Gedachte noch stets einem Dinglichen verbunden ist. Diese Symbolik hebt den Einzelnen als solchen völlig auf, denn es ordnet ihn ein in die Gemeinschaftssymbolik. So sind Zeremonie, Feier, Tracht, Ehrenzeichen, Schmuck und Bild nichts in einem flachen Sinne „Äußerliches“. Alles ist mit

einem tiefen Sinne erfüllt, ist symbolschwer und bedeutungsgesättigt. In den Bräuchen offenbart und verwirklicht sich die Gemeinschaft in ihrer Symbolik als eine umfassende Form, die alle Volksangehörigen in der sakralen Feierlichkeit zusammenschließt. Die einzige Möglichkeit, auch heute noch einen unmittelbaren und nicht durch Berichte vermittelten Eindruck solch bildreichen Lebens zu gewinnen, liegt in der Betrachtung der Kunstwerke als seiner Reste. In ihnen ist gleichsam die Bildhaftigkeit des Lebens geronnen und dem Wechsel der Zeiten entzogen. Freilich, wenn wir sie deuten wollen, dürfen wir eines nicht vergessen. Wir sagen wohl im Hinweis auf ein bestimmtes Werk: „Das ist ein solares Symbol“, oder: „das ist ein Zeichen lunarischer Bedeutung“. Darin liegt die Voraussetzung, daß Sonne und Mond in objektiver Umgrenzung für den Mexikaner und Europäer in gleicherweise eindeutiger und verbindlicher Bestimmtheit existierten. Ebenso wie aber die einfachen Worte in verschiedenen Sprachen verschiedene Grenzen haben, wie in ihnen in abweichender Weise einige Erfahrungsgehalte mitgemeint oder nicht mitgemeint sind, jedenfalls verschiedene Bedeutungsfärbungen zum Anklingen kommen, ebenso in der mythischen und kosmischen Symbolik, wie wir sie in der mexikanischen Kunst vor uns haben.

Mehr als die Betrachtung der Künste uns nahestehender Völker und Zeiten bedarf die mexikanische Kunst einer Erörterung ihres mythischen Gehaltes, einer Darlegung der mythischen Anschauungen und einer Charakterisierung der Welt, wie sie der Mexikaner schaute. Zunächst

DIE GÖTTER.

Man hat sich vielfach bei Betrachtung der mexikanischen Kunst gar nicht in vollem Umfange Rechenschaft gegeben, was es heißt, daß ihre Werke (wie die Werke mancher exotischen und orientalischen Kulturen) vorwiegend religiöse sind, Gottheiten zum Gegenstande haben. Nicht so sehr Bildnisse führen, der Personen, nicht irgendwelche profanen Inhalte fanden ihre Darstellung, sondern übersinnliche Potenzen, mit denen man wie mit realen, wirksamen Kräften rechnete.

Suchen wir uns über die ganze Tragweite der grundsätzlichen Verschiedenheit in der Einstellung des Mexikaners zur Welt und unserer Einstellung klar zu werden, der Verschiedenheit, die sich gerade in den Äußerungen der Kunst kundgibt und wohl häufig genug konstatiert, wohl aber selten zum Ausgangspunkt psychologisch begründeter Deutungen geworden ist. Wir rühren damit an die psychologischen Wurzeln des Götterglaubens überhaupt, dessen metaphysische Seite, das sei ausdrücklich betont, wir in diesem Zusammenhange außer acht lassen. Wir kommen also zu der Frage, was sind die Götter und Dämonen, welche auch uns diskutablen psychologischen Gehalte sind in ihren Personifikationen verborgen? Die Allgemeinheit dieser Fragestellung darf uns nicht hindern, wollen wir wirklich zu einem psychologischen Verständnis der mexikanischen Kunst kommen, die gewonnene Antwort in ihren Grundzügen hier darzulegen. Wünsche, Haß, Furcht, Leidenschaften, von denen der Mensch wie von fremden Gewalten abhängig ist, werden in der Auffassung des primi-

tiven und primitiveren Menschen zu Göttern, Dämonen oder anderen übernatürlichen Wesen. Er projiziert die Vorstellungen und Gefühle, die ihn beherrschen, in die Außenwelt. Sie führen dort in personifizierter Gestalt eine uns rätselhaft erscheinende Eigenexistenz. Goethe sagt einmal, der Mensch suche zu allem, was die Natur in ihn gelegt, in der äußeren Welt die Gegenbilder. Dieser Satz gibt auch den Schlüssel zum Verständnis des Geister-, Dämonen- und Götterglaubens des primitiveren Menschen. Wasser-, Gestirn-, Feuerphänomene werden zu Gegenbildern seiner Phantasieinhalte. Sie werden gleichsam zur Verkörperung seiner Vorstellungen und Gefühle: seines Hasses, seiner Furcht, seiner Wünsche, seiner Leidenschaften. So enthalten die Erd-, Wasser-, Feuer-, Gestirngottheiten eine zweifache Wurzel: einmal eine psychologische, subjektive, insofern sie Personifikation einer seelischen Regung sind, dann eine gegenständlich-natürliche, objektive, insofern sich in ihnen diese Regungen einem gemäßen Objekte der Außenwelt (Erde, Wasser, Gestirne, auch Tieren usw.) als Verkörperung verbinden. Es fließt in ihnen Objektives und Subjektives zusammen. Das wird als Leitsatz für ihr Verständnis zu gelten haben. Solche Objektives und Subjektives verschmelzende Sehweise, die für das Erleben des primitiven und primitiveren Menschen charakteristisch ist, entspricht einer von der unseren verschiedenen Bewußtseinslage. In mancher Hinsicht gleichen ihre Erlebnisformen den Erlebnisformen traumhafter oder visionärer, ekstatisch gesteigerter Zustände, bei denen auch ähnliche Verwobenheiten konstatiert werden.

DIE TEMPEL.

Die Tempel, in denen die heiligen Handlungen zu Ehren der mexikanischen Götter vorgenommen wurden, waren in Mexiko vielfach Abbild kosmischer Erscheinungen. Es wird z. B. berichtet, daß ein den Gott Tezcatlipoca darstellender Opferrichtr in feierlicher Zeremonie die Stufen einer Tempelpyramide langsam hinansteigen mußte. Dieser Akt war kosmisch gemeint und ein Abbild des langsamen Aufstiegs der Sonne am Firmamente. Es ist in diesem Zusammenhange bemerkenswert, daß die Anzahl der Treppenstufen des Haupttempels in Mexiko nach Tezozomoc der Anzahl der Tage des Jahres entsprechen habe. Man erinnert sich dabei, daß auch im alten Oriente in Lagasch (Zeit Gudeas um 2600) eine Stufenpyramide „Tempel der 7 Zonen“ nämlich der 7 kosmischen Sphären hieß, und daß in der chinesischen Pagode, in Stupa und Dagoba Indiens ebenfalls kosmische Ideen anklingen, Ideen, die auch in der ägyptischen Pyramide von manchen vermutet werden. Außer der kosmischen, astronomischen Bedeutung der Stufen, haben wir noch eine psychologische Mitbedeutung zu vermuten, welche uns überhaupt erst Sinn und Grund der Errichtung solcher Bauwerke verständlich macht. Die Stufen sind nicht nur astronomische Sphären, sondern sie sind auch Sinnbild der Erlösungsstufen. Die Opferung selbst ist Sinnbild der Befreiung des Menschen aus den Fesseln seiner Leiblichkeit, sein Tod bedeutet das „Stirb“, dem ein „Werde“ folgt, also den Verzicht auf sinnliche Freuden, der mit der Seligkeit einer geistigen Wiedergeburt gelohnt wird. Die Stufen aber zum Gipfel der Pyramide bedeuten

den schwierigen Aufstieg zu diesem erhabenen Ziele, sie sind gleichsam Etappen, Stationen auf dem Wege, an dessen Ende der Mensch zur göttlichen Erhebung, zur Einswerdung mit der Gottheit, gelangt. Dabei muß bemerkt werden, daß den Zuschauern der Opferung der heilige Vollzug nicht eigentlich die Erlösung bedeutete (im Sinne einer Allegorie), sondern tatsächlich die Erlösung war, die sich den ergriffenen Zuschauern in intensivem Miterleben vermittelte. Einen Ausklang verwandter Vorstellungen finden wir in Dantes „Göttlicher Komödie“. Dort spricht der Dichter von dem Berge der Läuterung. Berge der Läuterung sind auch die mexikanischen Tempeltürme. Was aber bei Dante ein Gleichnis ist, das wurde im alten Mexiko zur Wirklichkeit. Die alten Mexikaner bauten wirklich den Berg der Läuterung aus Erde und Stein, sie ließen vor ihren Augen wirklich einen Menschen diesen Berg hinanschreiten, damit er ihnen ein bildhaftes Zeugnis gebe von dem Wege der Erlösung, wie ihn letzten Endes alle großen Religionen gelehrt haben.

DIE BILDERHANDSCHRIFTEN.

Die Mehrzahl der Handschriften der mittelamerikanischen Kulturvölker sind religiös-magischen Charakters, es sind „Ausgestaltungen des Kalendersystemes“, das die Bedeutung einer kosmischen Ordnung hatte und für Schicksalsdeutungen und Vorzeichenbestimmungen diente. Nach den Mitteilungen Motilinas gab es bei den Mexikanern fünf Arten von Büchern; die erste handelte von den Jahren und Zeiten und war geschichtlich-mythologischen Inhaltes, die zweite Art handelte von den Festen, die dritte, vierte und fünfte endlich von Astrologie. Es erweist sich also, daß es vorwiegend religiöse Beweggründe waren, die bilderschriftliche Aufzeichnungen veranlaßten. Wenn wir den Ausdruck Bilderschriften für die Bezeichnung der mexikanischen Bücher gebrauchen, so müssen wir vorausschicken, daß in ihnen das Bildhafte gegenüber dem eigentlich Schriftmäßigen in dem uns geläufigen Sinne überwiegt. Die Art und Weise wie mit Schriftzeichen, die stets nur in Begleitung von Bildern vorkommen, einem Gedanken Ausdruck gegeben wird, gleicht einem Rebus und zwar sowohl einem Wort- als auch einem Silbenrebus. Für die einzelnen Worte oder Silben, aus denen der Name eines Ortes oder einer Person besteht, treten Bilder von Gegenständen gleicher Benennung oder gleichen Klanges ein, unter Nichtberücksichtigung bzw. absichtlicher Hintansetzung der Vorstellung, welche das betreffende Wort oder die betreffende Silbe repräsentiert. Dabei muß bemerkt werden, daß eben nur Eigennamen von Ortschaften und Personen eine solche, das Bild verdeutlichende rebusartige Schreibung erfuhren. Es kommt noch ein weiteres hinzu, was für die Betrachtung der Bilderhandschriften von Wichtigkeit ist: Bei den Mexikanern war die Verzierung von Geräten, Kleidern usw. nur zu einem geringen Teile wie bei uns eine sinnlose Wiederholung überkommener, im Laufe der Zeiten unverständlich gewordener Motive. Zumeist war Sinn und Bedeutung der Ornamente den Verfertignern und Benutzern bekannt. Wie bei der Kunst vieler Naturvölker verfolgen die Verzierungen weniger ästhetische Zwecke, sondern sie bewirken eine Kennzeichnung und Erhebung der ornamentierten Gegenstände ins Religiöse. So steht das Ornament in seiner



Fig. 5. Altmexiko: Kopf des Gottes Xipe Totec,
d. h. „Unser Herr, der Geschundene“.

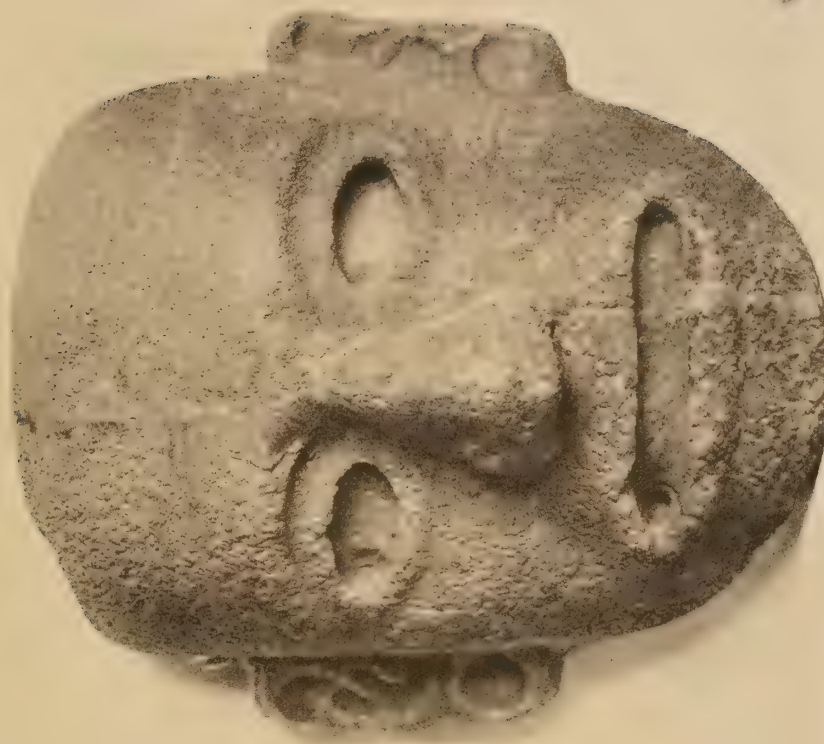


Fig. 6.
Altmexiko: Steinmaske.



Fig. 7. Altmexiko: Stein-

bild eines Coyote
(Heulwolf).



Fig. 8. Altmexiko: Tonkopf aus dem Gebiete der Tonaken.

Bedeutsamkeit in Mexiko der Schrift näher als bei uns, wie andererseits sich die Bilderschrift der Ornamentik dadurch nähert, daß sie stark ornamental in ihrer Ausführung und Anordnung ist. Das Gesetz der gleichmäßigen Raumverteilung wird strenge innegehalten. Auf manchen Blättern findet man auch das Vorherrschen einer Symmetrie. Der Stil ist der einer heraldischen Geprägtheit, deren Linienführung in manchem den Darstellungen unserer romanischen Wapenbilder ähnelt. Für die in den Darstellungen sich aussprechende Auffassungsweise seien zwei Beispiele gegeben. Im Kultus, bei den Opferhandlungen spielte ein altertümliches Feuerstein- oder Obsidianmesser eine große Rolle als Werkzeug für die vollziehenden Priester. Dementsprechend finden wir auch das Feuersteinmesser in mannigfachen Zusammenhängen in den Bilderhandschriften wieder. Insbesondere ist es auch das Symbol für einen Tag, ein Symbol, das einer Reihe von 20 Hieroglyphen angehört, die die Tage einer 20 tägigen Kalenderperiode, einer Art Woche, versinnbildlichen. Es wird nun gezeichnet als ein langgezogenes Oval mit zugespitzten Enden, das vielfach an den Seiten, die die Schneide des Messers darstellen sollen, menschliche Zähne trägt. Andererseits trägt die Erdkröte, ein mythisches Ungeheuer, an Stelle von Zähnen im Kiefer vielfach Feuersteinmesser. Es zeigt sich darin, welcher Darstellungsart sich der Mexikaner bediente, um bestimmte Eigenschaften des Dargestellten in besonderer Weise hervorzuheben.

Ein zweites Beispiel ist das Zeichen für Sünde. Die Sünde, als das Unreine, wird einmal durch einen Urin lassenden Hund zur Darstellung gebracht. Ein andermal werden Sünder durch eine große dunkle Masse am Rücken, die Exkreme, charakterisiert. Diese Masse, als das Dunkle, gilt dann gleichzeitig wieder als das nächtliche und ist mit Augen besetzt. Diese Augen bedeuten die Sterne, die bei Dunkelheit sichtbar werden. Man sieht, welche Fülle von Vorstellungen hier zusammenschießen, wie bildhaft das Denken ist, aber doch eben wegen seiner Verwobenheit, wie schwer deutbar die Zeugnisse solchen Denkens sind.

Der Mexikaner lebte in einer Welt, in der wohl alles noch durch ein Bild, durch ein gezeichnetes Bild, darstellbar war. Darum bedurfte er keiner in unserem Sinne „entwickelteren“ Schrift. Er dachte in Bildern von solcher Anschaulichkeit, daß sie sich unmittelbar im Bilde wiedergeben ließen. Abstrakta oder andere für uns nicht bildhafte Gehalte übersetzten sich mühelos in genau bezeichnbare Gestalten. Die gelegentliche Behauptung, die Ausbildung einer eigentlichen Schrift, der Lautschrift mit unbildhaften Lautzeichen, sei unterblieben aus Mangel an intellektueller Kraft, ist außerordentlich töricht. Das Bedürfnis zu ihrer Ausbildung war gar nicht vorhanden, hätte es sich geltend gemacht, würde es schon die ihm gemäßen Ausdrucksformen gefunden haben.

Der Gegensatz zwischen der altmexikanischen Auffassungsweise und der unsrigen mag sich im Folgenden verdeutlichen. Dem Mexikaner würde es ein leichtes gewesen sein, die Hauptinhalte der Welt, wie er sie erlebte, durch Bilder zur Darstellung zu bringen. In einigen Bilderhandschriften haben wir vielleicht ein Art solcher Weltbücher vor uns. Einem Menschen aus unserer

Kultur dagegen würde es wohl sehr schwer fallen, für alle Hauptinhalte seines Welterlebens ein Symbol zu finden. Wie sollte er beispielsweise Momente des Staats- und Rechtslebens veranschaulichen. Er müßte schon auf Symbole zurückgreifen wie Zepter, Krone, Wage, Schwurhand usw., die ihre Entstehung einer Zeit verdanken, in der auch bei uns das Denken ein bildhaftes, anschauliches war.

Wir sagten, daß die Mehrzahl der altmexikanischen Bilderhandschriften, was ihren Inhalt anbetrifft, nach einem Worte Eduard Selers „Ausgestaltungen des Kalendersystemes“ sind. Das macht es nötig, wollen wir den Inhalt künstlerischer Darstellungen verstehen, in großen Zügen einiges seiner psychologischen Voraussetzungen darzulegen.

In Mexiko — wie in Ägypten, China, Babylon, Indonesien, im europäischen Mittelalter — galt der Kalender als Schicksalsbuch, d. h. als Tafel, die die Bestimmung der für ein Unternehmen günstigen Tage ermöglicht. Solche Benutzung des Kalenders zur sog. Tagewählerei ist wohl die Ursprüngliche gewesen. Seine magische Bedeutung erscheint uns erst sinnvoll und wirklich begründet, wenn wir annehmen, daß die als günstig bzw. ungünstig bezeichneten Zeiten ursprünglich die **Mit**bedeutung von menschlich, subjektiv günstigen bzw. ungünstigen Zeiten hatten. Fließ, Swoboda, Kammerer haben sich bemüht, das Wesen von Perioden, in denen das Leben des Menschen abläuft, zu ergründen, sog. „Lebensrhythmen“, „periodische Vitalitätsschwankungen“ festzustellen, in denen günstige und ungünstige Tage in regelmäßiger Folge sich aneinanderreihen. Es drängt sich nun die Vermutung auf, daß solche menschlichen Perioden, solche Vitalitätsschwankungen bei der Entstehung des Kalenders **mit**bestimmend gewesen sind, daß durch ihr Vorhandensein die Aufmerksamkeit und das Interesse geweckt wurde zur Beachtung mancher Gesetzmäßigkeiten im Gestirnlaufe. Mit anderen Worten: **manche** der astronomisch-kosmischen Perioden kamen erst als der sich entsprechend anbietende symbolische Ausdruck menschlicher Perioden zum Bewußtsein.

Noch eine andere Beziehung, die zum psychologischen Verständnis mancher künstlerischen Darstellungen von Bedeutung ist, verdient der Erwähnung. Es ist das die Beziehung, die wir die der magischen Anatomie bezeichnen möchten: die gesetzmäßige Abhängigkeit der Körperteile und leiblichen Organe von bestimmten dämonischen oder göttlichen Potenzen. Auch für die Entstehung solcher Vorstellungen liefert die neuere Psychologie Vermutungen. Nach verschiedenen Untersuchungen scheint es sich nämlich zu erweisen, daß es in der Seele jedes Menschen, — wenn Halluzinationen geweckt werden, — eine besondere Veranlagung und Neigung gibt zur fast gesetzmäßigen Bildung von ganz bestimmten Gestalten. Die geschauten Gestalten, — wir werden sie als „phantastische Dissoziationen“ bezeichnen, — stehen nämlich mit bestimmten Organen des Leibes und den Eingeweideempfindungen in Beziehung, insofern als bestimmte phantastische Dissoziationen jeweils bei Reizung eines bestimmten Organes gebildet werden. Es ist nun wahrscheinlich, das in der Verknüpfung von dämonischen Vorstellungen mit Gliedmaßen und Körper-

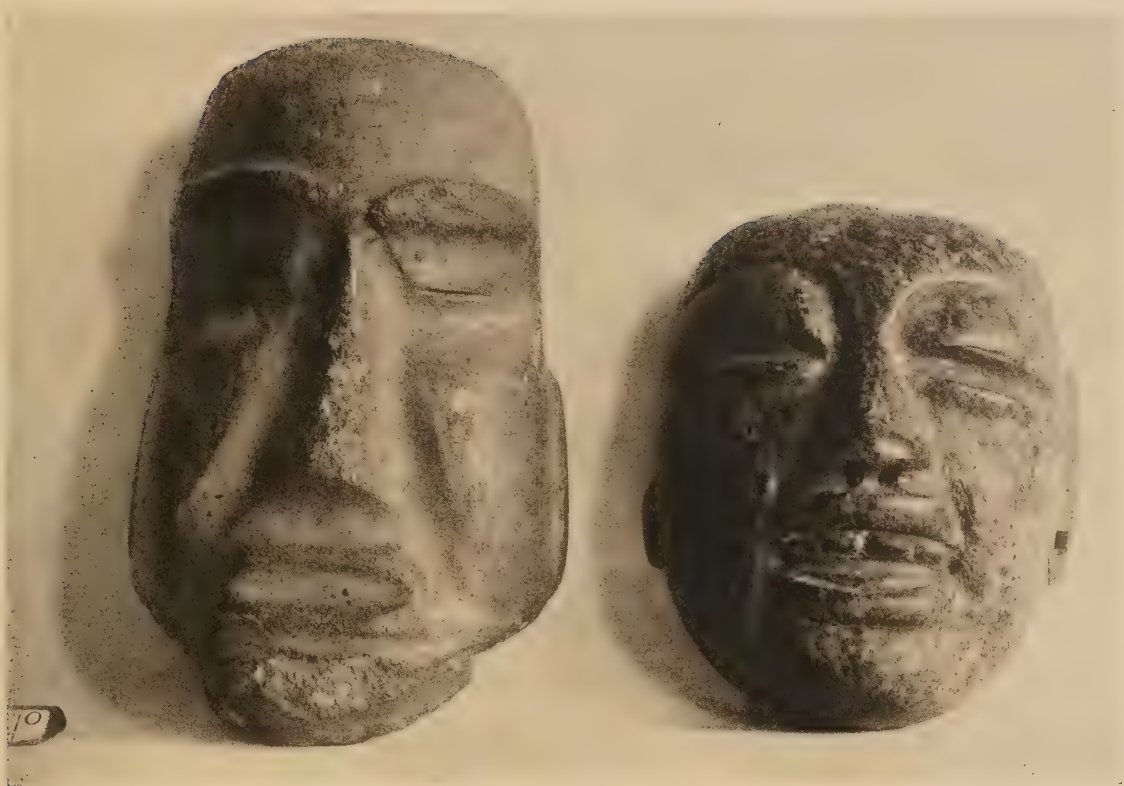


Fig. 9. Altmexiko: Steinköpfe aus hartem, geglättetem Stein.



Fig. 10. Altmexiko: Tonkleinplastiken, die Göttin Cuicacuatl, „Schlangenweib“ darstellend, mit einem göttlichen Kind im Arm.



Fig. 11. Altmexiko:
Kleine Figuren

aus hartem,
geglättetem Stein.



Fig. 12. Altmexiko: Kleine Figuren aus hartem, ge glättetem Stein ; links die Göttin des fließenden Wassers.

teilen in den mythischen Überlieferungen, wie sie auch in manchen bilderschriftlichen Darstellungen ihren Ausdruck finden, solche Beziehungen von leiblichen Organen zu bestimmten phantastischen Dissoziationen zum Ausdrucke kommen. Mit anderen Worten: was wir als Zusammenhang von bestimmten leiblichen Organen und ihren Reizen mit bestimmten Vorstellungen (phantastischen Dissoziationen) betrachten, das betrachtet der primitive Mensch, dem solche Vorstellungen als wirklich in der Außenwelt vorhanden erscheinen, als einen Zusammenhang von Körperteilen und dämonischen, kosmischen Mächten.

Eine dritte für die altmexikanische Denkweise (wie sie sich in manchen künstlerischen Darstellungen ausdrückt) charakteristische Anschauung ist in der Lehre von den Himmelsrichtungen enthalten. Die Welt gliedert sich in Schichten, die wir in auch uns geläufiger Weise, wenn wir die Unterabteilungen außer Betracht lassen, als die von Himmel, Erde, Unterwelt bezeichnen können. Die unterste ist dabei die Region des Todes, die mittlere der Bereich menschlichen Handelns, die obere das Gefilde seliger Gestalten. Das ist in großen Zügen und in schematischer Andeutung der Rahmen der Kosmologie verschiedenster Völker und auch der Mexikaner. Die kosmographische Bedeutung der Schichten ist nun noch mit einer psychologischen verbunden. Wir haben ja wiederholt darauf hingewiesen, daß geistige Vorgänge und Zustände in der Auffassung des primitiveren Menschen gleichsam in die Außenwelt projiziert werden. Es ist nun zu erschließen, daß die Regionen: Unterwelt, Erde, himmlische Regionen mit den psychologischen Unterscheidungen: Unterbewußtsein (sog. subliminales Bewußtsein), Wachbewußtsein und zu intuitiven Zuständen gesteigertes (Über-)Bewußtsein zusammenfallen. Das Wachbewußtsein entspricht den irdischen, das subliminale Bewußtsein unterirdischen, das zur Intuition gesteigerte Bewußtsein himmlischen Regionen. Psychologisch bekräftigend dafür ist, daß diese Bedeutung auch in den christlichen Lehren erkennbar ist. Die Hölle, die unterirdische Region, ist die Region der Bösen, also derjenigen, die sich in sträflicher Weise ihren Neigungen ungezügelt hingaben, d. h. aber die sich von den Trieben des Unterbewußtseins beherrschen ließen. Es ist hier also tatsächlich die unterbewußte, subliminale Bewußtseinsschicht mit der unterirdischen Region in Verbindung gebracht worden. In analoger Weise entsprechen die himmlischen Regionen dem Überbewußtsein (für das Intuitionen und ekstatische Zustände charakteristisch sind), mit seinen Glückseligkeitserlebnissen, dem Wachbewußtsein die irdischen Regionen.

Überblicken wir noch einmal die altmexikanische Kunst als Ganzes. Kunst kann aufgefaßt werden als Ausdruck eines **Beziehungsausgleiches zwischen Bedeutung und Erscheinung**. Erscheinung, das Sichtbarwerden, die dem Auge merkbare Offenbarung eines Gegenstandes, Momentes der Außenwelt; — Bedeutung, ein Gehalt, der der geistigen Innenwelt des Menschen entstammt und der an dem Gegenständlichen der Außenwelt erst seinen Leib, sein Gegenbild empfängt. Unsere Kunst ist stark nach der Richtung der Erscheinung hin, also außenweltlich orientiert. Zumal in der Malerei, in der perspektivischen Darstellung wird unmittelbar optische Erscheinungswiedergabe

angestrebt. Anders die altmexikanische Kunst. Wohl sind in ihr stets Momente der Erscheinung der sichtbaren Außenwelt enthalten. Auch scheinbar inhaltlose Ornamente sind irgendwie als Attribute oder Demonstrativa die Träger von irgend etwas Außenweltlichem. So gibt es keine eigentlich ungegenständlichen Gestaltungen nach Art einiger expressionistischer Werke unserer jüngsten Kunst. Überall machen sich Beziehungen zur „Erscheinung“ geltend. Aber die Beziehungen zur „Bedeutung“, zu einem Gehalte, der der geistigen Innenwelt entstammt, sind denn doch stärker — sehen wir von mittelalterlichen und manchen expressionistischen Werken ab — als in unserer Kunst. Die Idole z. B. „bedeuten“ etwas, das in ihrer Darstellung etwa in einer an menschliche, tierische, oder halbmenschlich-halbtierische Formen anklingenden Gestalt für uns sich nicht unmittelbar ausprägt, das „gewußt“, „gedeutet“ werden muß. Freilich spricht sich das metaphysische solchen Gehaltes wohl in der feierlichen Strenge der Formgebung und der Symmetrie aus, einer Formgebung, die in dem Mexikaner manches zum Anklingen brachte, das vielleicht bei der Mehrzahl von uns, zumal bei denen, welchen die mexikanische Kunst noch neu und fremd ist, stumm bleibt. Jedenfalls, wenn wir Kunst als Darstellung eines Beziehungsausgleiches zwischen Bedeutung und Erscheinung definieren, müssen wir von der altmexikanischen Kunst sagen, daß dieser Ausgleich in besonderer Weise in Rücksicht und Richtung auf „Bedeutung“ erfolgt.

Es kommt aber noch ein zweites hinzu. Die mexikanische Plastik hält sich in der Formgebung strenger an die Formen, die die innere Struktur des gewählten Materiales (des Steines, Tones, Holzes oder die Fläche als solche) jeweils verlangt, strenger als etwa die griechische auf ihrer als Blütezeit bezeichneten Stufe oder die Kunst der italienischen Renaissance. Die Schwere, Massigkeit, Struktur, Räumigkeit des Materiales bedingen eben bestimmte Formgesetze, die nicht ungestraft überschritten werden dürfen. Wer sich in eigener plastischer Arbeit in das Material als solches eingelebt hat, dem werden etwa die asymmetrischen Zwischenräume von Stand- und Spielbein der berühmtesten altgriechischen Figuren als nicht materialgemäß unerträglich sein, denn hier ist eine Gestalt gegeben, die der Schwere, Massigkeit, Räumigkeit des Materiales keineswegs entspricht, eine Gestalt, welche zeigt, daß die Technik der Materialbehandlung so geläufig geworden war, daß sie die Beschaffenheit des Materiales, die unbedingt Symmetrie verlangt, nicht mehr respektierte. Ein gleiches in der Malerei. Malerei, Graphik ist Flächengestaltung. Unsere Malerei ist aber durch Anwendung perspektivischer Mittel auch Raumgestaltung geworden, so sind in ihr die Gesetze reiner Flächengliederung aufgehoben. Die ostasiatische Kunst ist hier — wie z. T. noch die gotische Kunst — gemäßer verfahren, indem sie hier einen Ausgleich fand in gleichsam einer „Flächenperspektive“. Die altmexikanischen Flächendarstellungen zeigen in ihren heraldisch strengen Formen, daß hier nie das Prinzip reiner Flächigkeit verloren ging. — Also: In unsere Plastik mischen sich, wir wiesen auf die Asymmetrie gewisser Zwischenräume hin, zeichnerische Momente ein (man betrachte nur

einmal die Schattenrisse der berühmtesten Bildwerke und wird ohne weiteres herausfinden, wie sehr sie auf Flächigkeit hin, also zeichnerisch komponiert sind); in unserer Flächenkunst machen sich plastische Momente (Perspektive) geltend. Die mexikanische Kunst dagegen ist ganz in der Grenze der strengen Raum- und Materialgesetze geblieben; ihre Plastiken sind ganz auf das rein Kubische, ihre Bilderhandschriften ganz auf das rein Flächenhafte gestellt. Eben diese Reinheit und Konsequenz macht sie einer Zeit wichtig, die in schwerem Ringen den Sinn für die ewigen Gesetze künstlerischen Gestaltens wieder zu gewinnen trachtet.

(Die Abbildungen sind sämtlich nach Originalen des Hamburgischen Museums für Völkerkunde angefertigt worden.)

PREHISTORIC POTTERY DESIGNS

FROM THE MIMBRES VALLEY, NEW MEXICO, U. S. A.

With 12 figures, plates 49—52

By J. WALTER FEWKES-Washington

We know from the character of pottery and other objects which have been excavated in the past few years in the Mimbres Valley, New Mexico, that the prehistoric inhabitants of that valley although allied to the Pueblo had a culture different from any other in the United States. This culture disappeared from this valley in early times, and the descendants of the inhabitants were probably the Mansos who lived in the neighborhood of El Paso. Documentary records of the life and customs of these people by contemporary observers are practically absent. The only way we are able to gain any idea of their manners and customs is through archæology, and perhaps the best contribution is through pictures on their mortuary pottery.

These designs painted in black or red pigment decorate the inside of food bowls or the exterior of vases. They have been described in several pamphlets by the author published by the Smithsonian Institution. These bowls and vases were buried under the floors of the houses with the dead, when excavated generally lying by the side of the body. Sometimes, when the human skeleton is buried in a sitting posture, they are placed on the cranium like a cap.

It was a interesting custom in connection with this use of mortuary pottery that these objects were generally perforated or „killed“ before being buried with the dead. The custom prevails among many people, the thought, as we know from certain pueblo Indians, being to allow the escape of the breath body or spirit of the bowl in order to permit it to accompany that of the former owner to the land of shades.

The pottery objects are generally decorated and fall naturally in three types, realistic, conventional, and geometric, the first mentioned being largely in the majority. The pictures on them represent animals, so well drawn that they can be readily identified. Occasionally one or more human figures and supernatural beings are represented, and often composite animals or two different animals united. There is in all these designs a tendency to become conventionalized, as is best disclosed in the figures of birds shown in the accompanying figure where the wings, especially the feathers, lose their realistic forms and become even geometric in their character. As the use of tracing and drawing implements was probably unknown among these ancient people, it is evident that the figures were all drawn freehand. In realistic figures Mimbres pottery excels all other prehistoric ware from North America, more than ninety per cent of the animal designs being close representations. Taken together these pictures might be called an *Icones Zootomicae*, affording information on the dress, weapons, and utensils of a race that has vanished, exhibiting also the character of secular and religious practices, hunting fishing, gambling, and other pastimes. From this picture writing by the Indians themselves we are able to resurrect from the night of the past a knowledge of the life of a people that disappeared before the advent of the white man.



Fig. 1. Food Bowl from the Mimbres Valley, New Mexico.
From a photograph of a restoration, painted by Mr. George Mullett.
Collection U. S. National Museum Washington, D. C.



Fig. 2. Picture of an Unknown Bird. Mimbres Valley, New Mexico.
Collection U. S. National Museum.

The conventionalized pictures like the realistic are most important, as art products. Although these are more limited in number and pass directly into the geometrical stage they are most characteristic for they are peculiar to the ancient people of the Mimbres Valley. The author has here introduced figures representing with appropriate legends one or two instances of this Mimbres art. A more adequate idea could be obtained by an examination of his published articles on this exceptional pottery. Attention may be called to the fact that the design on almost every piece of pottery is unique, differing from all others and containing new pictures, symbols, and decorations. About two hundred and fifty of these figures have already been figured and the majority interpreted, but there still remain many others to be described.

From an abundance of decorated pottery from the Mimbres published in the author's various papers on that subject, he has chosen four figures illustrating fairly well some of these extraordinary designs.

The first (fig. 1) is a photograph of a reproduction of a bowl with two parrots in which several of the characteristic features are well shown. It represents realistic pictures of two birds with heads like those of the macaw or Mexican parrot, which although indigenous in Mexico sometimes straggles up into Arizona, New Mexico, and Texas. This bird was very much prized by the Indians on account of its brilliant colors, being especially attractive for use in their sacred dances. The beak of the parrot, includes the eye, which is a quite common motive on the brilliantly decorated pottery from Casas Grandes in Chihuahua, Mexico. The tail is drawn so that the feathers are represented vertically or perpendicular to their customary position. It is in the feathers of the wing where the most conventionalism occurs. They are here geometric in form; four primary being differentiated in the customary way from four secondary wing feathers. The triangular black objects with decorated borders placed in front of the feet have not yet been interpreted. The design surrounding the two birds is geometrical in character and contains important symbols. At opposite extremities of a diameter we have represented the so-called „friendship sign“ or interlocking key pattern, which is a common decoration on pueblo pottery. It also has terraced figures and zigzags widely spread in the pueblo area north of the Mimbres. In other words on the same piece of pottery from the Mimbres, region there are decorative designs characteristic of the Pueblos and Casas Grandes.

The second picture (fig. 2) also represents a bird, but not quite as realistic as the former although exhibiting true types of Mimbres decoration.

In the third figures (fig. 3) we have illustrations of two bowls found in a ruin at Black Mountain about six miles northwest of the city of Deming. These are specially introduced to emphasize the relationship of the Mimbres pottery and that from Casas Grandes.

Two explanations of the finding these bowls in a village where the rest of the pottery is Mimbres in character have been suggested, one being that they were purchased or brought up in trade from the Mexican mounds, the other, that certain clans from Mexico settled in this particular place.

It is interesting to speculate on the identity of the people who inhabited the Mimbres Valley. They are related to Pueblos but somewhat aberrant. In the great rebellion of 1680, many of the northern Pueblos retreated down the Rio Grande with Otermin and were colonized near El Paso, one settlement is called Ysleta del Sur, One, Socorro, and another Sinecue. Modified survivors of these colonists still live in these settlements but have lost most of their Pueblo character.

In addition to the above, known to be Pueblos, there were likewise a number of people not Pueblos that had various names, some of whom were called Mansos who were settled in a mission near the present city of Juarez in old Mexico. It is probable that the remnants of the people who once lived in the Mimbres Valley were among these Mansos and that they were the people whose ancestors made the beautiful pottery. There is a possibility that there may be survivors of these still living in the neighborhood of El Paso.

DESCRIPTION OF ILLUSTRATIONS.

Almost every specimen of mortuary bowls from graves of the Mimbres Indians is decorated on the interior either with figures of human beings, animals, or geometrical designs of characteristic form. It rarely happens that there are any two of these decorations alike. In those shown in Plate 52, six typical pictures of animals and three geometrical patterns are depicted.

Figure 1 represents a human figure bearing a jar on his head and three butterflies, one of which has lighted on the elbow of the man, and is inserting its proboscis into the jar. A number of bowls have double pictures of the same objects, some with two animals facing in the same direction, others looking different ways. Two rabbits illustrate the former condition in figure 2 and two young deer facing in different directions are shown in figure 3. The latter bear rectangular designs on the side of the body, which is a common feature in animal figures on this pottery.

All designs are painted black or red on a white ground, but that represented in figure 4 is white on a black background, the intervals, which the Indian artist abhorred, being filled in with geometrical designs.

A bird is represented with extended wings in figure 5, in which feathers are indicated by dentations on the lower margins and in figure 6 a nondescript insect with extended antennae and three legs, the body being, however, unlike any known animal.

Specimens of geometric designs from Mimbres pottery appear in figures 7, 8 and 9, all of which are unlike those of any known decorations on pre-Columbian American ceramics.

The designs figured above have been chosen from a large number which are represented in a publication in the Smithsonian Miscellaneous Collections. The pottery on which they occur was discovered about a decade ago by a ranchman while cultivating his farm. The character of the designs and the wealth



Fig. 3. Vase from Black Mountain Ruin near Deming New Mexico.
A specimen of Casas Grandes pottery in a Mimbres ruin.
Collection U. S. National Museum Washington D. C.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

PREHISTORIC POTTERY DESIGNS

of illustration these objects present are attracting considerable attention and several archæologists are now following in the steps of the discoverer so that in course of time many other figures will be added to the list of those already known.

Among known figures depicted should be mentioned groups of men in various occupations, and composite designs or those made up of two different animals combined, or man and animal united.

Although supposed to be limited in distribution, fragments of Mimbres pottery have also been found east of the Rio Grande in about the same latitude and the indications are that the people who originally made the pottery were not confined to the narrow Mimbres valley where it was discovered, but had a wide distribution in southern New Mexico.

MALEREIEN AUF LEDERNEN ZEREMONIAL- KLEIDERN DER NORTHWESTAMERIKANER

Mit 15 Abbildungen auf Tafel 53—58

Von W. KRICKEBERG-Berlin

Die Zeremonialkleidung der Tlingit, Haida und Tsimschian — also der Nordgruppe der nordwestamerikanischen Indianerstämme — ist aus verschiedenen Publikationen zur Genüge bekannt¹⁾. Sie besteht aus einem Kopfputz mit geschnittener hölzerner Stirnplatte und langem Rückengehänge aus Hermelfellen, aus einer Ärmeljacke, einer großen Schulterdecke und kurzen, hirschledernen „Leggings“ (Gamaschen) mit Rasselbehang aus Seepapageienschnäbeln. Ärmeljacke und Schulterdecke sind aus Bergziegenwolle und Zederbast gewebt und zeigen die bekannte „Augenornamentik“ der Northwestamerikaner in ihrer vollkommensten Ausbildung; sie wurden zuerst von den Tsimschian, später aber vorzugsweise von den Chilkat, einem Unterstamm der Tlingit, hergestellt und die Decken als „Chilkatdecken“ durch den Handel von Stamm zu Stamm verbreitet, bis hinab zu den Kwakiutl auf Vancouver, ja selbst bis zu den Chinook an der Mündung des Columbiaflusses²⁾.

Auch in den europäischen Museen sind die beiden soeben erwähnten Erzeugnisse der hochentwickelten nordwestamerikanischen Webekunst, deren Technik und Ornamentik Emmons und Boas eine große, das amerikanische Material behandelnde Arbeit gewidmet haben³⁾, nicht selten anzutreffen. Das Berliner Museum für Völkerkunde besitzt zwei prächtige Chilkatdecken, das Hamburger eine ebenso reich verzierte Ärmeljacke. Neben diesen beiden Formen der gewebten Zeremonialkleidung gibt es auch Tanzleggings und Tanzschurze aus Bergziegenwolle, die mit derselben eigentümlichen Ornamentik bedeckt sind. Auch von diesen Trachtformen besitzt das Berliner Museum einige Belegstücke. Die meisten gewebten Tanzschurze, die Emmons und Boas beschrieben haben, sind nun merkwürdigerweise auf einem Lederschurz aufgenäht, so daß statt der langen, aus den Kettenfäden des Gewebes gebildeten Fransen der großen Schulterdecken die aus dem Leder herausgeschnittenen Fransen herabhängen⁴⁾. Sodann ist es ein charakteristischer Zug in der Ornamentik vieler gewebter Tanzschurze, daß das Muster auf dem Kopfe steht, wenn der Tänzer den Schurz umgebunden hat. Beides, die Lederunternähtung und die merkwürdige Umkehrung des Musters, sind deutliche Fingerzeige, daß die gewebten Tanzschurze auf bemalte lederne als Vorbilder zurückgehen; diese Lederschurze, die übrigens auch die gleiche Form besitzen (Fig. 3—6), zeigen nämlich das aufgemalte Bild meist auf den Kopf gestellt (Fig. 3, 4 [oben], 6). Auch gewebte Ärmeljacken und Leggings hatten ähnliche Vorbilder. Die Ärmeljacken, nach Emmons überhaupt das späteste, verhältnismäßig moderne Erzeugnis der nordwestamerikanischen Weberei, können

¹⁾ Vgl. Niblack, Taf. IX und X, und Emmons (2), Fig. 1.

²⁾ Das große Tafelwerk von Mc Kenney und Hall zeigt (Bd. II, Taf. bei S. 155) einen Chinook („Flathead“) Jüngling Stummannu, der mit einer solchen Decke bekleidet ist.

³⁾ Emmons (1), s. Literaturverzeichnis am Schluß des Artikels.

⁴⁾ Das Berliner Exemplar eines solchen Tanzschurzes (Abb. bei Herbert Kühn, Taf. 49, und v. Sydow, S. 293) ist dagegen nicht auf Leder aufgenäht, sondern lediglich eine Schulterdecke im kleinen. Das wäre die von Emmons (1), S. 346 Anm. 1 vorausgesetzte ältere Form des gewebten Tanzschurzes.

nur von bemalten Lederpanzern abgeleitet werden, die allerdings noch ärmellos sind (Fig. 1 u. 2), während die gewebten Leggings ganz und gar die Form der ledernen (Fig. 7 u. 8) besitzen. In der Tat sind auch die einheimischen Namen der gewebten Schurze, Jacken und Leggings nur dann verständlich, wenn man sich die ledernen, ursprünglich mehr zum Schutz als zum Schmuck dienenden Urformen vor Augen hält¹⁾.

Es bliebe also als einzige ursprüngliche Form der gewebten Zeremonialkleidung der Nordwestamerikaner die große, um die Schultern gehängte Decke übrig. Auch diese hat Emmons wegen der Ähnlichkeit der Form auf den Tanzschurz zurückführen wollen, der, als das älteste Erzeugnis der nordwestamerikanischen Weberei, bei fortschreitender Entwicklung der Webetechnik allmählich zur Größe einer Schulterdecke angewachsen sei. Ich glaube, daß Emmons hier zu weit geht. Die große Chilkatdecke hängt doch offenbar mit den aus Zederbast gewebten Schulterdecken anderer Nordweststämme (Kwakiutl und Nutka) zusammen, die, in Technik und Schnitt sehr ähnlich, vielfach sogar die unteren Fransen und den Pelzbesatz des oberen Randes der Chilkatdecken aufweisend, sich von diesen in der Hauptsache durch die aufgemalten, nicht eingewebten, Muster unterscheiden, soweit sie überhaupt verziert sind²⁾.

Auch in dem verschiedenen Gebrauch spricht sich wahrscheinlich aus, daß die große Chilkatdecke unabhängig von den verschiedenen Formen der ledernen Zeremonialtracht entstanden ist. Sie wird (nach Emmons) niemals vom Schamanen bei der Ausübung seines Berufs angelegt, sondern dient Häuptlingen und Vornehmen als Festtracht, wozu sie sich schon ihres hohen materiellen Wertes halber besonders eignet. Deshalb bedeckt man auch den Leichnam des toten Häuptlings bei der Aufbahrung mit seinen Decken und hängt sie an der Außenwand seiner Grabkiste auf. Dieser Gebrauch erstreckt sich bis zu einem gewissen Grade auch auf die übrigen Bestandteile der gewebten Zeremonialtracht, von denen die Ärmeljacke niemals, der Schurz nur gelegentlich vom Schamanen getragen wird. Die bemalten ledernen Zeremonialgewänder sind dagegen ausschließlich Schamanentracht³⁾.

Im Zusammenhang mit diesem verschiedenen Gebrauch steht offenbar ein gewisser Unterschied in der künstlerischen Verzierung der beiden Trachtformen. Selbst wenn man die Wirkung berücksichtigt, die die Webetechnik auf die Art der Deckenmuster ausgeübt hat — sie hat zweifellos die Schematisierung der Formen befördert —, ist es doch unverkennbar, daß die Flächen-

¹⁾ Emmons (1), S. 345—347. Der gewebte Schurz heißt bei den Tlingit „Vorderschild“ (kēt), die Jacke „Schutz“ (geka), der Legging „Fußschild“ (q!os kēt).

²⁾ Darauf hat Emmons (1) selbst an anderer Stelle (S. 331) hingewiesen. Eine besonders prächtige bemalte Schulterdecke von den Nutka ist im Handbook to the Ethnogr. Coll. of the Brit. Mus. abgebildet (Titelbild). Hier ist die Herkunftsangabe „Chilkat“ zweifellos falsch, worauf schon Willoughby im Amer. Anthr. N. S. XII (1910) S. 451 aufmerksam gemacht hat.

³⁾ Emmons (1), S. 345/6; Krause, S. 225/6 und 230; Niblack, S. 359 und Taf. 65 (Fig. 348) und 68. Das Gesagte trifft wohl hauptsächlich für die nördlichen Tlingit zu. Wenigstens tragen nach Swanton (2, S. 464) die Tlingit-Schamanen sonst auch Chilkat-Decken, und dasselbe gilt von den Schamanen der Haida (1, S. 40).

verzierung der gewebten Gewänder in ihrer ursprünglichen Form viel ornamentaler, konventioneller gehalten ist, als die der bemalten Ledergewänder, obgleich die Deckenmuster doch auch nur Kopien gemalter Vorlagen sind. Im vollen Umfange gilt dies allerdings nur von den Chilkatdecken, die, wie Boas nachgewiesen hat, bei all' ihrer scheinbar unbegrenzten Variation nur zwei Grundformen der Flächenverzierung aufweisen. Erst bei den Decken moderneren Ursprungs drängen sich zwischen die ornamentalen Gebilde realistische Elemente ein. Genau umgekehrt verlief die Entwicklung der Muster bei den gewebten Ärmeljacken und Schurzen. Hier war ursprünglich der Einfluß der aufgemalten Muster ihrer ledernen Vorbilder stärker, daher zeigen selbst gute alte Stücke einen verhältnismäßig weitgehenden Realismus in ihren Verzierungen. Erst später ist dann eine immer weitergehende Anpassung an den herrschenden Stil der Chilkatdecken erfolgt¹⁾.

Diese ganze Ornamentik der gewebten Zeremonialgewänder ist, worauf sowohl der Gebrauch der Gewänder als auch die Neigung zur Konventionalisierung ursprünglich naturalistischer Flächenbilder hindeuten, totemistischen Ursprungs; die ein für allemal feststehenden Wappentiere des Clans bilden die Vorlagen. — Auch bei einem Teil der ledernen Zeremonialgewänder, zu denen ich nunmehr übergehe, ist dies anscheinend der Fall. Aber es fragt sich, ob hier die dargestellten Tiere, die allerdings auch als Totemtiere der Clane auftreten, wirklich totemistische Bedeutung hatten. Wir wissen, daß auch die persönlichen Schutzgeister der Schamanen nicht selten dem Kreis der Tiere entstammten, die dem Clan die Wappentiere lieferten. Und da auch Fälle nicht selten sind, in denen Tiere erscheinen, die in der totemistischen Ornamentik der nordwestlichen Indianer ganz fehlen oder doch nur eine untergeordnete Rolle spielen, wird man wohl annehmen dürfen, daß auch die Verzierung dieser ledernen Kleider, die von Schamanen getragen wurden, schamanistischen Vorstellungen entspringt, daß sie sich also auf einmalige, übernatürliche Erlebnisse des Trägers bezieht. Darauf möchte ich auch den weit stärkeren Realismus, den die Malereien der ledernen gegenüber den Mustern der gewebten Gewänder aufweisen, zurückführen.

Das Berliner Museum für Völkerkunde ist durch den Sammler und Forscher Kapitän Adrian Jacobsen in den Besitz einer ganzen Reihe bemalter lederner Zeremonialgewänder gelangt, von denen nur wenige bisher bekannt geworden sind. Sie stammen außer von den eingangs erwähnten drei Nordweststämmen noch von den Ahtena, einem Athapaskenstamm am Copper River im südlichen Alaska, der, den nördlichen Tlingit benachbart, soviel von deren Kultur übernommen hat, daß er als ein nördlicher Ausläufer der Völker mit typischer Nordwestkultur betrachtet werden kann²⁾.

Nicht zu den eigentlichen Zeremonialgewändern sind die bemalten Lederpanzer (Fig. 1 und 2) zu rechnen, die im Zuschnitt den bekannten Holzplattenpanzern der Tlingit meist sehr ähneln und zweifellos auch im

¹⁾ Boas bei Emmons (1), S. 391—398.

²⁾ Woldt, S. 389; Krause, S. 325.

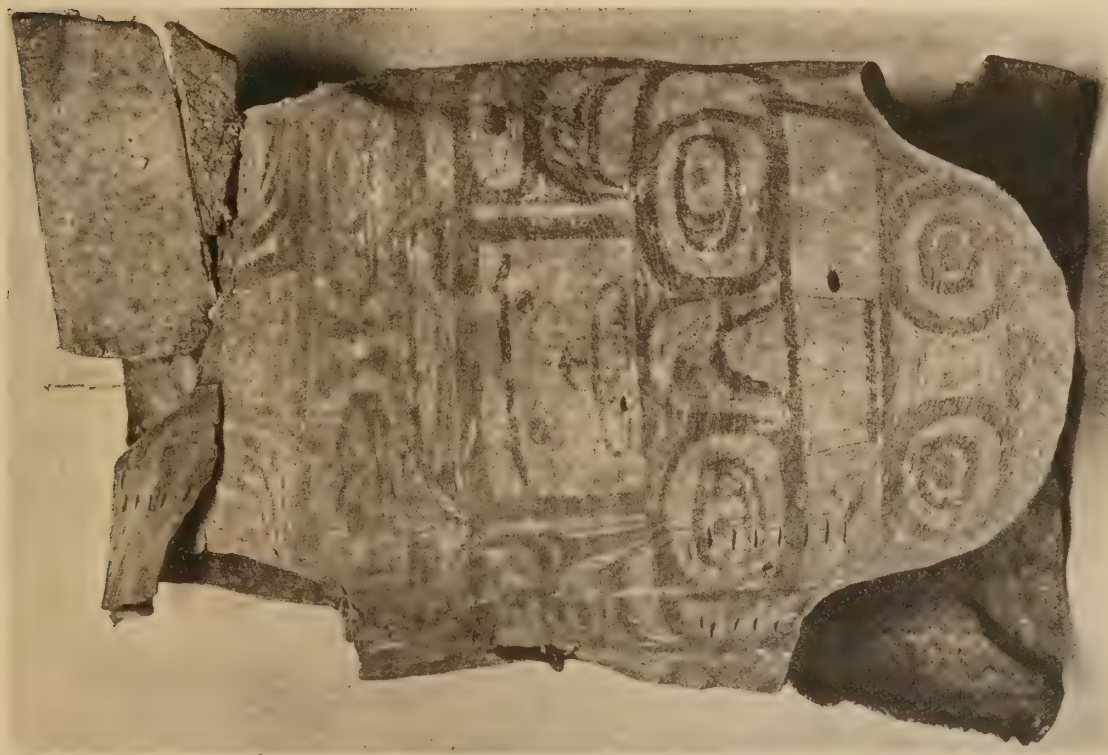


Fig. 1. Lederpanzer der Ahtena. $\frac{1}{3}$ nat. Gr. Bemalung schwarz und rot.
Sammlung Jacobsen. Museum für Völkerkunde, Berlin (IV A 6512).

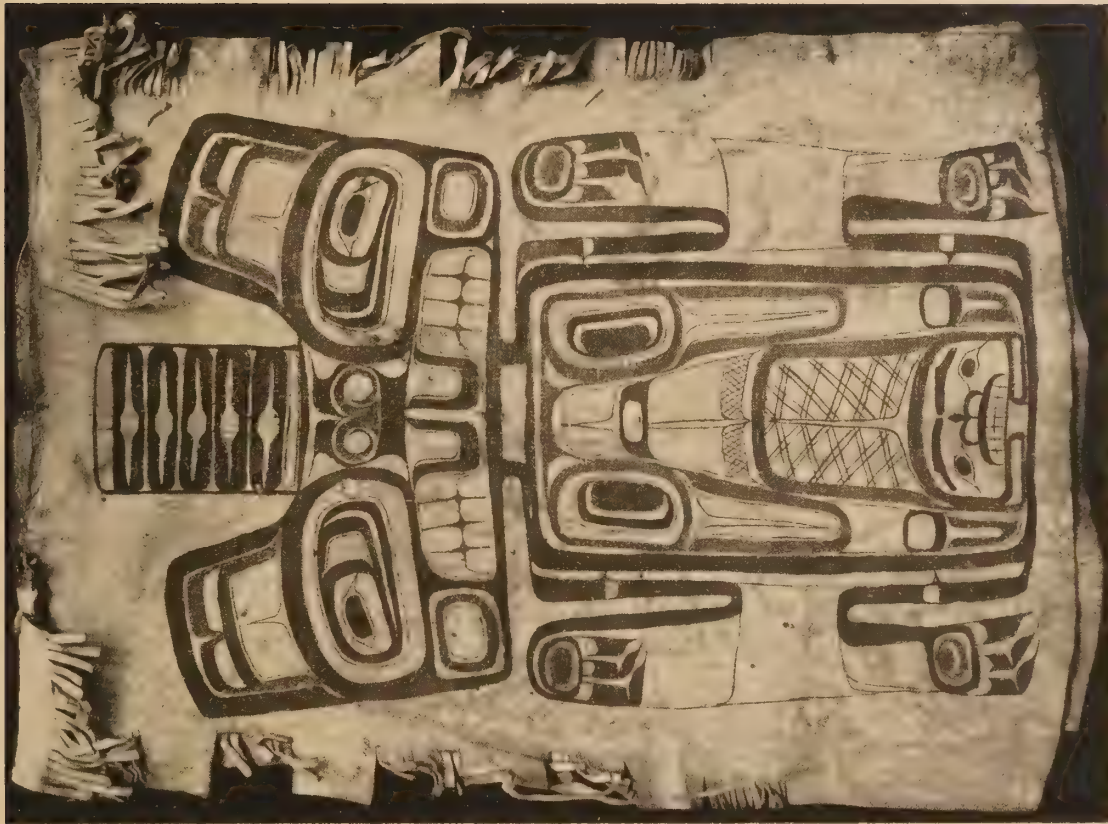


Fig. 2. Lederpanzer der Haida. $\frac{1}{7}$ nat. Gr. Bemalung schwarz und rot.
Sammlung Jacobsen. Museum für Völkerkunde, Berlin (IV A 495).

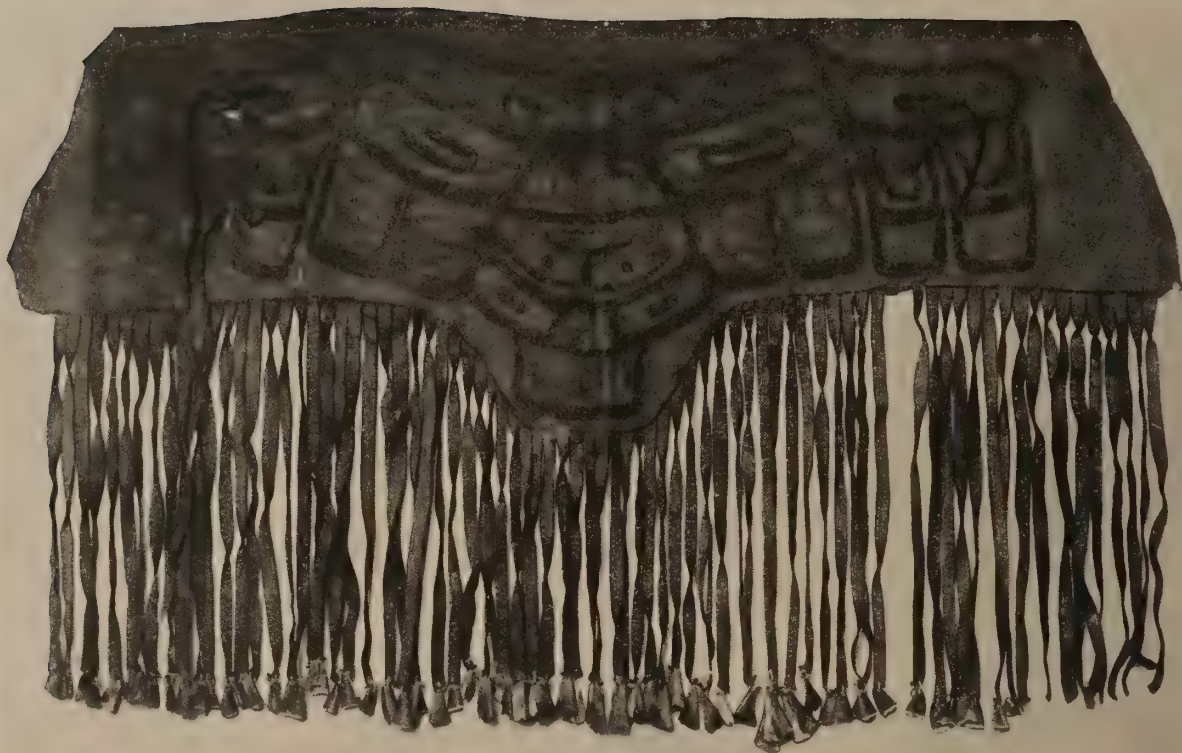


Fig. 3. Lederner Tanzschurz der Haida. $\frac{1}{7}$ nat. Gr. Bemalung schwarz und rot.
Sammlung Jacobsen. Museum für Völkerkunde, Berlin (IV A 2440).



Fig. 4. Lederner Tanzschurz der Haida. $\frac{1}{7}$ nat. Gr. Bemalung schwarz und rot.
Sammlung Jacobsen. Museum für Völkerkunde, Berlin (IV A 605 a).



Fig. 5. Lederner Tanzschurz der Hoonyah (Tlingit). $\frac{1}{7}$ nat. Gr. Bemalung schwarz, rot und grün. Sammlung Jacobsen. Museum für Völkerkunde, Berlin (IV A 398).

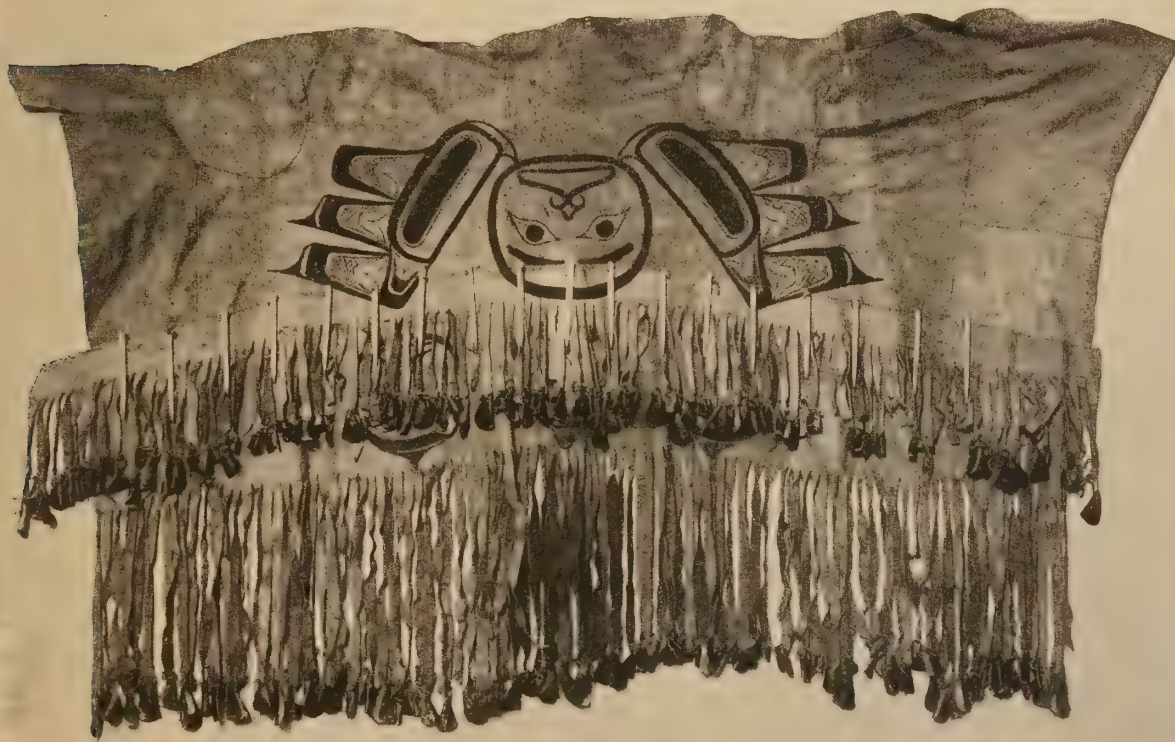


Fig. 6. Lederner Tanzschurz der Haida. $\frac{1}{8}$ nat. Gr. Bemalung schwarz und rot. Sammlung Jacobsen. Museum für Völkerkunde, Berlin (IV A 602).

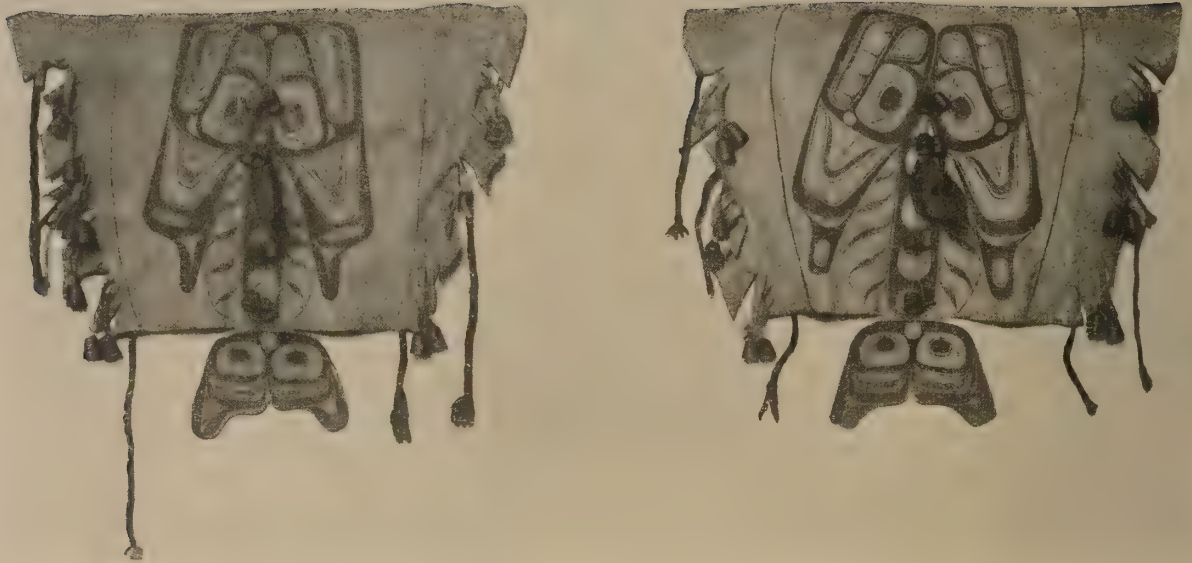


Fig. 7. Lederne Tanzleggings der Haida, zu dem Tanzschurz Fig. 4 gehörend.
 $\frac{1}{5}$ nat. Gr. Bemalung schwarz und rot.
 Sammlung Jacobsen. Museum für Völkerkunde, Berlin (IV A 605 b, c).

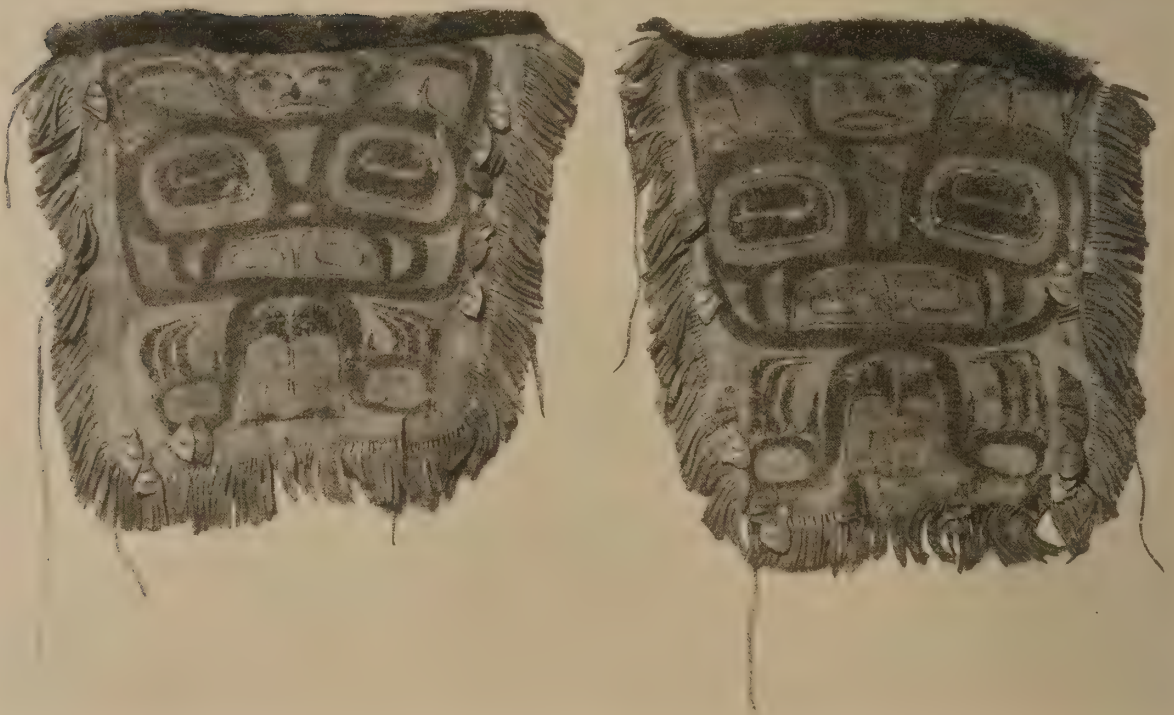


Fig. 8. Lederne Tanzleggings der Tsimshian (?). $\frac{1}{5}$ nat. Gr. Bemalung schwarz, rot und grün.
 Sammlung Jacobsen. Museum für Völkerkunde, Berlin (IV A 815 a, b).

Kampfe getragen worden sind¹⁾). Doch weichen sie im Stil ihrer Bemalung nicht von den übrigen noch zu betrachtenden Ledergewändern ab und sind, wie bereits bemerkt wurde, die Vorbilder der gewebten Ärmeljacken geworden; daher dürfen sie der Vollständigkeit halber hier nicht fehlen.

Die Tanzschurze (Fig. 3—6) zeigen in der Mehrzahl der Fälle eine deutliche Zweiteilung. Obwohl der ganze Schurz aus einem Stück Leder geschnitten ist, hat man doch die obere Hälfte durch einen aufgenähten Streifen abgeteilt, der ebenso, wie der untere Rand, ein aus Stachelschweinborsten gesticktes Zierband trägt (Fig. 5) und in Fransen zerschnitten ist, die einen rasselnden Behang aus Hirschhufen oder Seepapageienschnäbeln aufweisen (Fig. 4—6). Es hat also den Anschein, als seien diese Schurze ursprünglich von einem ganzen Hirschfell gebildet worden, dessen Oberteil (mit dem Kopf) umgeschlagen wurde und nach unten hing. Das erklärt auch die bereits erwähnte, umgekehrte Stellung der Malereien auf dem oberen Teil des Schurzes, während sie auf dem unteren gewöhnlich aufrecht stehen (vgl. Fig. 4 und 6; in Fig. 6 stehen auch die Bilder auf dem unteren Teil — drei Menschenköpfe — verkehrt). Der Schurz Fig. 3 besteht nur aus einem Teil, der den Oberteilen der anderen Schurze entspricht, wie ein Vergleich mit den von Boas²⁾ beschriebenen, gewebten und auf Leder aufgenähten Schurzen lehrt; die bogenförmige Ausbuchtung des unteren Randes ist wohl als der Halsansatz des Tierfells aufzufassen, aus dem die Urform dieser Schurze ohne jeden weiteren Zuschnitt gebildet wurde. Auch dieser Schurz zeigt die Malerei auf den Kopf gestellt.

Die Tanzleggings (Fig. 7 und 8) bedecken, wie die Frauenleggings der östlichen Indianer, nur den Unterschenkel, um den sie herumgeschlagen und festgebunden werden. Die Tanzumhänge (Fig. 9 und 10) werden, wie die großen Chilkatdecken, um die Schultern gelegt und mittels zweier Riemen am Halse befestigt. — An allen diesen Kleidungsstücken ist der reiche Fransenschmuck bemerkenswert; er sowohl wie die Stachelschweinborstenstickerei (Fig. 5) verknüpft die nordwestamerikanische Ledertracht mit der sonst ganz anders gegarteten der östlichen Indianer.

Was die Ledergewänder der östlichen Indianer aber nur ausnahmsweise aufweisen, die Bemalung mit figürlichen Darstellungen, das bildet den Hauptschmuck der ledernen Zeremonialtracht der Nordwestamerikaner. Diese Bemalung bewegt sich natürlich, wie die Bemalung der Hausfronten, Holzkisten, Holzpauken usw., ganz im Rahmen der ausgeprägten, eigenartigen Nordwestkunst, deren Stilgesetze Franz Boas vor nunmehr fast 30 Jahren in einer ausgezeichneten, kleinen Arbeit erschöpfend behandelt hat³⁾). Die Hauptprinzipien dieser Kunst nämlich die Wiedergabe von Tierfiguren durch ein sozusagen neutrales Figurenschema, in das die jeweiligen kennzeichnenden Merkmale einer bestimmten Tiergattung „eingetragen“ werden, ferner die merkwürdigen Doppelprofil-darstel-

¹⁾ Vgl. Krickeberg in der Zeitschr. f. Ethnol., Bd. 46 (Berlin 1914), S. 690/1.

²⁾ Boas bei Emmons (1), S. 394/5 (Fig. 588/9).

³⁾ Boas (2), s. Literaturverzeichnis am Schluß des Artikels.

lungen und die sogenannte Augenornamentik dürfen jetzt als bekannt vorausgesetzt werden, um so mehr, als sie neuerdings von L. Adam unter Zugrundelegung des Berliner Materials einem weiteren Kreise zugänglich gemacht worden sind¹⁾).

Auch unsere Abbildungen zeigen einige typische Tierdarstellungen der Nordwestkunst; so Fig. 2 den Biber — ich verweise auf die vortreffliche Analyse, die Adam dieser Malerei hat zuteil werden lassen²⁾ —, Fig. 4 (untere Hälfte) und Fig. 7 den Schwertwal. Bei diesem ist es interessant, zu beobachten, wie sich die Art der Zerschneidung des Tiers, die das Doppelprofil ergibt, ganz nach der Form der zu dekorierenden Fläche richtet. Auf dem Schurz Fig. 4 stand ein langgestreckter, schmaler Streifen für die Bemalung zur Verfügung; folglich wählte der Künstler den Schnitt Kopf—Schwanz, so daß die beiden Kopfhälften den Enden des Streifens zugekehrt sind. Dagegen war bei dem Legging Fig. 7 die Fläche mehr quadratisch; also konnte der Schwertwal durch einen Schnitt Bauch—Rücken auseinandergeklappt und auf die Fläche gebreitet werden, so daß die beiden Hälften des Tiers längs des Rückens zusammenhängen. In beiden Fällen sind die Hauptmerkmale des Tieres, die hochaufragende Rückenflosse und der Schwanz, von der Zerschneidung nicht mitbetroffen worden; beide sind in voller Seiten- bzw. Oberansicht je einmal wiedergegeben, während alle anderen Teile des Tieres doppelt vorhanden sind. Bei der Unterbringung jener beiden unentbehrlichen Merkmale auf der Fläche ergaben sich nun aber für den Künstler gewisse Schwierigkeiten, die er mit großem Geschick überwunden hat. Bei Fig. 4 half er sich dadurch, daß er die Rückenflosse in die obere Hälfte des Schurzes hineinragen ließ; der Schwanz, der auch sonst gern, dem Naturvorbild entsprechend, abwärts gebogen gezeichnet wird, mußte den größten Teil des Platzes einnehmen, der eigentlich dem Bauch des Tieres zukam. Noch schwieriger gestaltete sich die Platzfrage bei Fig. 7; hier mußte der Künstler seine Zuflucht zu Ansätzen nehmen (den Schwanz bildet ein unterer Lappen; die Rückenflosse ist, aus Holz geschnitzt, der Flächendarstellung aufgenäht) — ein eigentümliches Hinüberspielen der Flächenkunst in die Plastik, das in der Nordwestkunst auch sonst gelegentlich zu beobachten ist.

Schwieriger ist die Interpretation bei einer zweiten Gruppe von Tierbildern, die durch Fig. 1, 3, 4 (obere Hälfte) und 8 gebildet wird. Diese Tierbilder stehen stilistisch den eingewebten Darstellungen der großen Chilkatdecken nahe und sind offenbar unter dem Einfluß dieser Webeornamentik an die Stelle von mehr realistischen Tierbildern nach Art von Fig. 2, 4 und 7 getreten. Wenn man in dem Werk von Emmons und Boas die oft stark voneinander abweichenden Erklärungen liest, die verschiedene Eingeborene zu verschiedenen Zeiten zu den Tierbildern der Chilkatdecken gaben, wird man den Versuch, zu einer einwandfreien Deutung der hier vorgelegten Malereien zu gelangen, von vornherein als aussichtslos betrachten müssen. Immerhin lassen sich aus dem bisher publizierten Material gewisse Anhaltspunkte für die Deutung gewinnen. Auf dem Legging Fig. 8 ist

¹⁾ Adam, s. Literaturverzeichnis am Schluß des Artikels.

²⁾ Adam, S. 36 (zu Taf. 1).

offenbar dasselbe Wesen dargestellt, das die Mittelfigur vieler Chilkatdecken des Typus I (Boasscher Bezeichnung) bildet und das auch auf den Vorderseiten bemalter und geschnitzter Kisten wiederkehrt¹⁾ (vgl. Abb. 1). Kennzeichen sind ein großes Enfacegesicht mit zwei Ohren und einer tiefen Einsattelung zwischen den Augen, über der meist ein Gesicht erscheint, ein großes Maul mit zwei Kreisen oder Augen (= Zähnen) in der Mitte, zwei erhobene Tatzen und zwischen ihnen, an Stelle des Leibes, ein zweigeteiltes, schildartiges, bisweilen in seiner oberen Hälfte von einem Gesicht eingenommenes Gebilde. Dies Wesen wurde in den meisten Fällen von den Eingeborenen als ein auf den Hinterfüßen hockender Bär (oder auch Wolf) interpretiert; die Deutungen, die dabei den Einzelheiten (z. B. dem Gesicht über der Stirn) gegeben wurden, schwankten und waren offenbar sekundär. Nun fehlt aber dieser Bärenfigur die sonst für die Darstellung des Bären charakteristische, herausgestreckte Zunge; dafür besitzt sie einen Ruderschwanz — das soll das schildartige, zweiteilige Gebilde bedeuten, das wie der Biberschwanz der Fig. 2 nach oben geklappt ist —; sie soll also offenbar nicht den gewöhnlichen Landbären, sondern den „Seebären“, die mythische Hypostase eines der großen, an der Nordwestküste gejagten Seesäuger, wiedergeben. Er spielt bei den Tsimschian, den Haida und vor allem bei den Tlingit eine große Rolle. Gonaqadēt, so heißt er bei den Tlingit, ist ein Genius des Reichtums; der Schiffer, dem er weit draußen auf dem Meere erscheint, indem er sich langsam, haushoch aus den Wogen hebt, gelangt rasch zu bedeutendem Wohlstand. Darum wird der Gonaqadēt auch mit Vorliebe auf der oberen Hälfte der großen Kupferplatten eingraviert (Abb. 2), die bei den nordwestamerikanischen Stämmen eine Art Schatzgeld sind und bei den „Potlatsch“-Veranstaltungen zur Schau gestellt, weggegeben oder zerstört werden²⁾.

Von den übrigen Darstellungen dieser Gruppe gehören die von Fig. 1 (Abb. 4) und Fig. 3 (Abb. 3) zusammen, was man aber erst erkennt, wenn man Fig. 3 umgekehrt betrachtet (Abb. 3). Bei beiden liegt das Grundschema des Typus II (Boasscher Bezeichnung) der Chilkatdecken vor, am deutlichsten bei Fig. 1, mit beträchtlichen Verschiebungen und Verlagerungen bei Fig. 3³⁾. Diese Verschiebungen sind deshalb von besonderem Interesse, weil sie das der Dar-

¹⁾ Vgl. Boas bei Emmons (1), Fig. 549 (S. 355, Grundschema); Fig. 546 (S. 352), 560a (S. 367); Fig. 551a (S. 356), 552 (S. 357). Dies sind nur die unserer Fig. 8 am nächsten stehenden Formen.

²⁾ Swanton (1), Taf. 22, 2: Hagulâ, ein Gonaqadēt entsprechendes mythisches Wesen der Tsimschian (die Darstellung zeigt besonders deutlich den zweigeteilten Ruderschwanz). — Über Gonaqadēt vgl. Waterman im Amer. Anthr. N. S. XXV (1923), S. 450. Er erhielt von den Indianern die interessante Auskunft, daß die Stirn des Gonaqadēt zusammen mit dem sich darüber erhebenden Menschengesicht das Vorbild für die merkwürdige Form der Kupferplatten abgegeben habe. Über diese vgl. Boas (3), S. 343 und Adam, S. 42 (zu Taf. 36). Ich möchte indes lieber annehmen, daß der zweiteilige Ruderschwanz, der bisweilen in seiner oberen Hälfte ein Gesicht zeigt, das Vorbild für die Form der Kupferplatten war. Ein Vergleich der Decken- und Kistenmuster bei Emmons (1), S. 352, 354, 356 (Fig. 551a), 367 (Fig. 560b), 370 (Fig. 562a) mit dem Muster der Ärmeljacke der linken Figur bei Emmons (2) S. 7, wo auf einer Figur des Seebären an Stelle des zweiteiligen Schwanzes tatsächlich eine Kupferplatte wiedergegeben ist, scheint mir dies bis zur Evidenz zu beweisen.

³⁾ Vgl. Boas bei Emmons (1), Fig. 550 (S. 355, das Grundschema), Fig. 564—572 (S. 374—382).

stellung zugrunde liegende Motiv deutlicher hervortreten lassen, als das von dem Streben nach Symmetrie beherrschte Schema der Decken. Es handelt sich nämlich hier nach der übereinstimmenden Deutung der Eingeborenen um einen tauchenden Wal mit abwärts gerichtetem Maul und emporstehendem Schwanz. Das riesige Haupt mit den Augen und Nasenlöchern ist in Abb. 3 (unten) gut zu erkennen; es beansprucht den größten Raum. Dagegen ist in Abb. 4 das Haupt als solches vom Zeichner nicht mehr recht verstanden worden; die Nasenlöcher sind ganz an den unteren Rand gerückt und von den Augen durch einen breiten Querstreifen getrennt. In beiden Fällen wird der Leib des Wals durch das zentrale Gesicht repräsentiert, an das sich oben der emporstehende Schwanz anlegt — die beiden Augen zwischen Schwanz und Gesicht stellen die Schwanzgelenke dar —, während sich zur Seite des Gesichts, unmittelbar über den Augen des Walkopfes, die Rückenflossen erheben. Dazu kommen in Abb. 3 noch auf beiden Seiten Darstellungen der Brustflossen.

Was für ein Motiv der merkwürdigen Malerei auf der oberen Hälfte der Fig. 4 zugrunde liegt, wage ich nicht zu entscheiden.

Zu diesen beiden Gruppen von Darstellungen tritt nun noch eine dritte, ganz anders geartete; sie wird von Fig. 5 und 6, 9 und 10 gebildet. Hier herrscht ein für nordwestamerikanische Verhältnisse sehr starker Naturalismus, der sich in Fig. 9 sogar zu einer szenischen Darstellung steigert. Schon auf den ersten Blick fallen in allen vier Malereien die rein frontal wiedergegebenen Gesichter auf; die konventionelle Nordwestkunst kennt das Enfacegesicht nur bei der Darstellung des Haifisches und des Donnervogels¹⁾, während alle übrigen scheinbaren Enfacegesichter in Wirklichkeit Doppelprofile sind. Nicht ganz so selten sind die einfachen Profildarstellungen²⁾; immerhin ist es bemerkenswert, daß Fig. 9 auch mehrere solche aufweist. Auch inhaltlich stehen die vier Bilder abseits von allen bisher betrachteten. Die merkwürdigen geflügelten Wesen in der Mitte der unteren Hälfte von Fig. 5 und der oberen Hälfte von Fig. 6 zeigen keines der Merkmale, die die typische Nordwestkunst bei der Wiedergabe von Vögeln oder geflügelten Insekten verwendet. Und die Tintenfische, die zu beiden Seiten des mittleren Gesichts von Fig. 5 und als Hauptfigur von Fig. 9 offenbar dargestellt sein sollen, sind unter den Tiergestalten der Nordwestkunst eine recht seltene Erscheinung³⁾. Offenbar handelt es sich hier nicht mehr um totemistische Darstellungen, wie bisher, sondern um die Wiedergabe von Schutzgeistern der schamanistischen Kulte.

Der Schamanismus erreichte an der Nordwestküste seinen Höhepunkt bei

¹⁾ Boas (2), S. 168f. Zur Darstellung des Haifisches vgl. Waterman im Amer. Anthr. N. S. 25 (1923), S. 435f.

²⁾ Boas (2), S. 158f.

³⁾ Boas (2), S. 139, Fig. 28, bildet eine Maske mit sonst menschlichen Zügen ab, auf der nur die Augenbrauen durch zwei Reihen von Scheiben mit einem Loch in der Mitte ersetzt sind; diese bedeuten (wie die weißen Scheiben in unseren Fig. 5 und 9) die Saugnäpfe der Tintenfischarme. Eine ähnliche Maske besitzt das Berliner Museum von den Chilkat; die Scheiben erscheinen hier, in zwei parallelen Reihen angeordnet, auf jeder Backe. Bei Gesichtsmasken beschränkt sich die Darstellung des Tierischen meist auf solche Andeutungen.

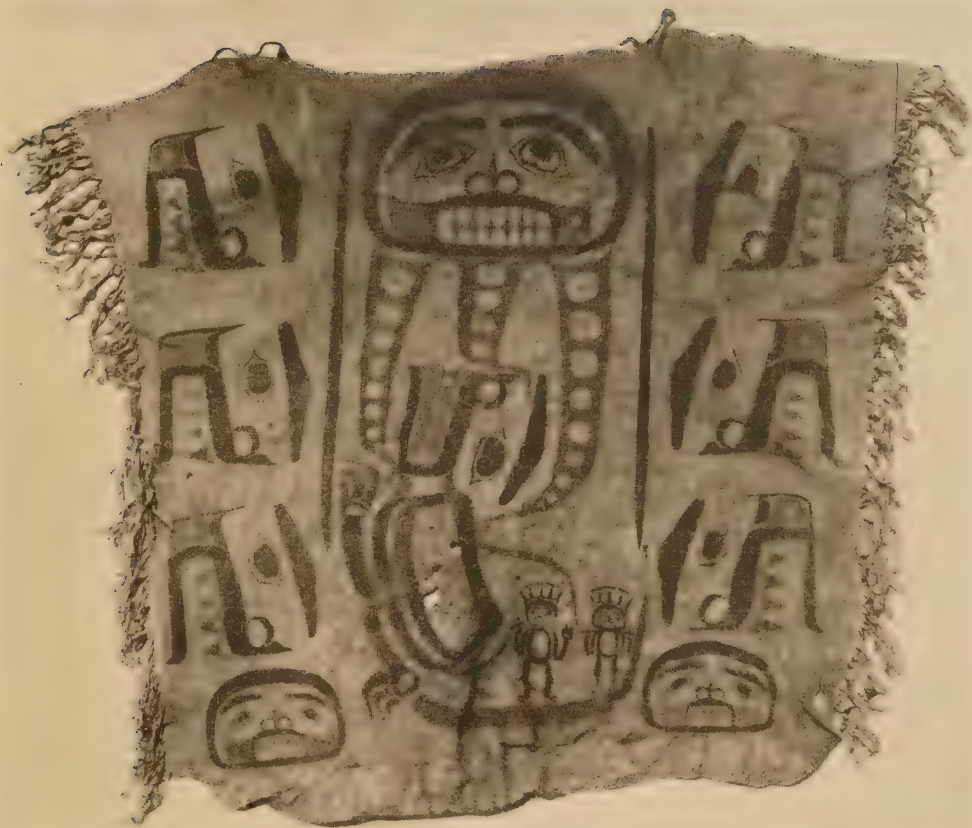


Fig. 9. Lederner Tanzumhang der Ahtena. $\frac{1}{10}$ nat. Gr. Bemalung schwarz und rot. Sammlung Jacobsen. Museum für Völkerkunde, Berlin (IV A 6511).



Fig. 10. Lederner Tanzumhang der Ahtena. $\frac{1}{10}$ nat. Gr. Bemalung schwarz und rot. Sammlung Jacobsen. Museum für Völkerkunde, Berlin (IV A 6498).

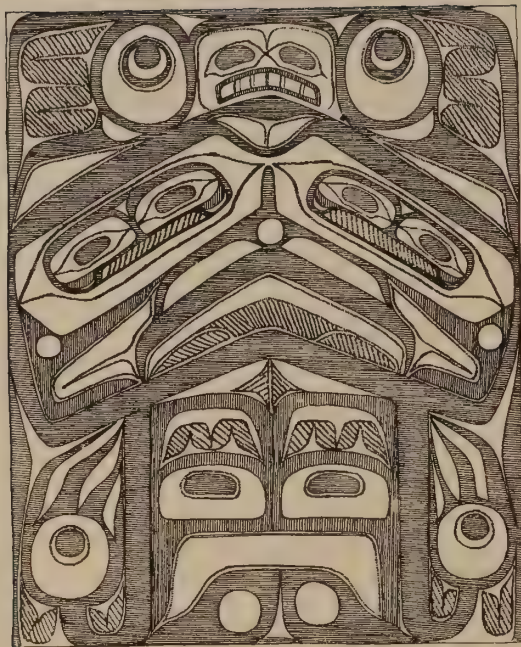


Abb. 1.



Abb. 4.

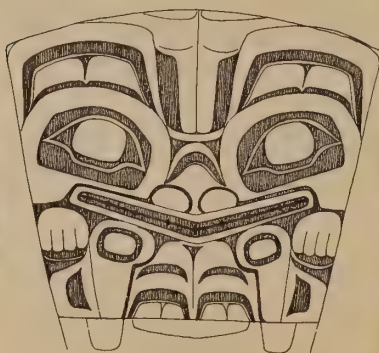


Abb. 2.



Abb. 5.



Abb. 3.

Abb. 1. Vorderseite einer Holzkiste der Heiltsuq. $\frac{1}{4}$ n. Gr. Bimalung blau und rot (IV A 503).
Abb. 2. Oberer Teil einer Kupferplatte der Haida. $\frac{1}{9}$ n. Gr. Bimalung schwarz und rot (IV A 988).

Abb. 3 u. 4. Bimalung des Schurzes Fig. 3 (in umgekehrter Stellung) und des Panzers Fig. 1.

Abb. 5. Schmalseite einer hölzernen Kistentrommel der Kwakiutl. $\frac{1}{9}$ n. Gr. Bimalung dunkelrot (IV A 1738).

Sammlung Jacobsen. Museum für Völkerkunde, Berlin.

den Tlingit. Bei ihnen waren die Schamanen viel einflußreicher und gefürchteter als bei den Haida, deren Schamanen viele ihrer Schutzgeister von den Tlingit übernahmen. Jeder Tlingitschamane pflegte deren eine ganze Anzahl zu besitzen und sie bei den Festen mit seinen Holzmasken vorzuführen, die hier also zum Apparat des Schamanen gehören, während bei den Haida das Maskenwesen in der Hauptsache auf totemistischer Grundlage ruht¹⁾. Wahrscheinlich ist es also kein Zufall, daß von den beschriebenen ledernen Zeremonialgewändern die Mehrzahl derjenigen, deren Bemalung schamanistischen Charakter trägt (Fig. 5, 9, 10), von den Tlingit und ihren athapaskischen Nachbarn stammt, während die mit totemistischen Darstellungen bedeckten bei den Haida bzw. Tsimschian gesammelt wurden (Fig. 3, 4, 7, 8).

Die übernatürlichen Helfer des Schamanen sind sehr mannigfacher Art. Man unterscheidet „obere Geister“ (Himmelsgeister), Land- und Wassergeister²⁾. Oft sind sie, wie schon erwähnt, mit den Wappentieren des Clans, dem der Schamane angehört, identisch. Bei den Haida spielen die Wassergeister, allen voran die mythischen Schwertwale, die größte Rolle. Diese treten bei den Tlingit zurück; dafür gehört die Sonne, die bei den Haida auch im Wappenwesen eine merkwürdig untergeordnete Stellung einnimmt, als spezieller Schutzgeist dem Tlingit-Clan Kiksádî an³⁾. Wiederum sind die Darstellungen unserer ledernen Zeremonialgewänder eine überraschende Bestätigung dieser Angaben. Auf den von den Haida (und Tsimschian) stammenden sind durchweg Seetiere wiedergegeben, darunter auf zwei zusammengehörenden Stücken (Fig. 4 und 7) der Schwertwal, auf dem Schurz Fig. 3 der tauchende Wal und auf dem Legging Fig. 8 der Seebär. Die merkwürdigen Gesichter auf dem Tlingitschurz Fig. 5 dagegen, dem sich der Haidaschurz Fig. 6 anschließt, haben offenbar die Sonne in zwei mythischen Auffassungen, als Tintenfisch und als Vogel (Adler), zum Vorwurf.

Auf die überragende Stellung der Tierwelt in der nordwestamerikanischen Mythologie ist schon oft hingewiesen worden. Alle mythischen Naturmächte werden mit Tieren in Verbindung gebracht, in erster Linie die großen Himmelskörper Sonne und Mond, deren Schicksale sich in denen der tierischen Helden der nordwestamerikanischen Mythen — des Raben, Nerzes, Wolfes, Hirsches usw. — widerspiegeln. Dabei ging man zunächst wohl häufig von äußeren Ähnlichkeiten der betreffenden Naturerscheinungen mit einem bestimmten Tiere aus: so wurde das Stachelschwein bei verschiedenen Nordwestvölkern, z. B. den Tsimschian⁴⁾, eine Verkörperung der strahlenumkleideten, stechenden Sonne; so konnte auch der Tintenfisch mit seinen strahlenförmig den Mund umgebenden Fangarmen in den Mythen zum Symbol der Sonne werden, worauf schon

¹⁾ Swanton (2), S. 463. Bei den Tlingit werden die Wappentiere bei den Clanfesten gewöhnlich nicht auf Gesichtsmasken, sondern geschnitzten hölzernen Hüten oder Kopfaufsätzen dargestellt. Swanton, ebenda S. 415 f.

²⁾ Krause, S. 291; Swanton (1), S. 38.

³⁾ Swanton (2), S. 465; (1) S. 14, 16, 17 und 142.

⁴⁾ Boas in der Zeitschr. f. Ethnol., Bd. 40 (Berlin 1908), S. 776 f.

Seler aufmerksam gemacht hat¹⁾. Es ist nun interessant, daß die Gleichsetzung Tintenfisch—Sonne auch in der bildenden Kunst der Nordweststämme eine Rolle spielt. Die Darstellung der Sonne auf einer hölzernen Pauke des Berliner Museums (Abb. 5) kann wohl nur so aufgefaßt werden; hier sieht man das Sonnengesicht außer von den kurzen, lappigen Auswüchsen, die den Sonnenbildern fast niemals fehlen und einen Kranz leuchtender Haliotisplatten wiedergeben, die das Licht der Sonne ausstrahlen²⁾, noch von sechs Armen umgeben, die nach Analogie unserer Fig. 5 und 9 nur Arme von Tintenfischen sein können; denn sie zeigen gleichfalls ausgesparte weiße Scheiben auf schwarzem Grunde, die Saugnäpfe der Octopusarme. Die mit drei (ehemals vier) Armen versehene, große Sonnenmaske des Berliner Museums, die von den Bilchula stammt³⁾, muß dann ebenfalls als die Sonne in Gestalt des Tintenfisches aufgefaßt werden, wenn sie auch an Stelle der vielen Saugnäpfe nur je einen auf jedem Arm aufweist.

Eine andere, weitverbreitete mythische Anschauungsweise bringt die Himmelskörper mit Vögeln, vor allem mit dem Adler, in Verbindung. In Amerika war diese Vorstellung z. B. den Azteken geläufig, die die Sonne den „aufsteigenden“ oder „herabkommenden Adler“ (Quauhtleuanitl, Quauhtemoc) nannten und die Schale für das der Sonne dargebrachte Opferblut mit „Adlerschale“ (Quauhxicalli) bezeichneten, ferner den Prärieindianern, die den großen, am Rande mit Adlerfedern besetzten Schild oder auch die Adlerfederhaube in ihren Piktographien als Sonnensymbol verwandten. Auch bei der Mehrzahl der nordwestamerikanischen Sonnenbilder ist das Sonnengesicht durch einen nach unten gekrümmten Raubvogelschnabel mehr oder weniger deutlich als Adlergesicht gekennzeichnet; auf der Rückwand des prächtigen, von den Heiltsuq stammenden Stuhls im Berliner Museum sitzt ein derartiges Sonnenantlitz sogar noch auf einem vollständigen Vogelleibe⁴⁾. Ein rein menschlich gestaltetes Antlitz mit Flügeln zu beiden Seiten, wie es unsere Fig. 5 und 6 zeigen, ist seltener, doch besitzt das Berliner Museum auch von diesem Typus eine interessante Maske⁵⁾.

Die beiden großen Ledermäntel der Ahtenaschamanen (Fig. 9 und 10) zeigen noch eine ganze Reihe anderer Profil- und Enfacegesichter, die sich mangels aller näheren Kennzeichen jedem Deutungsversuch entziehen. Die merkwürdige Verquickung der beiden großen Gesichter mit zwei kleinen, kopflosen Menschen-

¹⁾ Seler, S. 10f.

²⁾ Zu den Sonnenbildern bei Seler, S. 23 (Fig. 5, 6, 8, 13), bildet ein Kopfaufsatz des Berliner Museums eine interessante Parallele; hier ist das Sonnengesicht noch von einem Kranz wirklicher Haliotisplatten statt der gemalten umgeben. Haliotis (das „Seeohr“) ist eine große Meerschnecke mit prachtvoll irisierender Schale, die an der Westküste Nordamerikas viel zu Schmucksachen verarbeitet wird.

³⁾ Abb. bei v. Sydow, S. 301.

⁴⁾ Abb. bei v. Sydow, Taf. 17. Auch der Mond kommt in ähnlicher Darstellung vor: vgl. Swanton (1), S. 132, Fig. 12a.

⁵⁾ Abb. bei v. Sydow, S. 312. Wenn diese Maske auch den Donnervogel der Nutka darstellt, so muß sie doch wegen der lappigen Umrahmung des Gesichts zur Klasse der Sonnenmasken gerechnet werden.

figuren auf dem Mittelfeld von Fig. 10 kehrt auf einem von Boas veröffentlichten Tanzschurz wieder und ist nach ihm für die realistischen Zeichnungen der Tlingit typisch¹⁾. Fig. 9 stellt eine ganze Szene dar und ist wohl als Illustration zu einem der vielen schamanistischen Märchen aufzufassen, die von der Erwerbung eines Schutzgeistes handeln und von den Gefahren, die der Ahnherr eines Geschlechts oder ein berühmter Schamane dabei durchzumachen hatte. Mir ist weder von den Ahtena noch von den Tlingit ein Märchen bekannt, das sich unmittelbar auf die Malerei beziehen ließe; doch bilden Erlebnisse mit mythischen Riesenkraken, wie sie das Mittelfeld von Fig. 9 schildert, in den Märchen der Nordwestamerikaner des öfteren das Thema²⁾.

Ich bin am Ende meiner Betrachtung und fasse zusammen: In der nordwestamerikanischen Kulturprovinz schließt sich um ein Kerngebiet, das den eigentlichen Höhepunkt darstellt und die am meisten typischen Erscheinungen hervorgebracht hat, im Norden und Süden je eine Zone, in der die Kunst beweglicher und freier geworden ist und Neigung zeigt, die Fesseln der starren Konvention zu lockern oder ganz abzustreifen³⁾. Die Haida und Tsimtschian stellen das Kerngebiet dar, in dem die in strenge Gesetze gebannte, stilisierte Plastik der Wappenpfähle und die stilisierte Flächenkunst der erst später so genannten „Chilkatdecken“ — ursprünglich wurden sie von den Tsimtschian hergestellt — entstanden sind und ihre konsequenteste Ausbildung gefunden haben. Demgegenüber steht auf der einen Seite der frische Naturalismus des Südens (der Kwakiutl, Nutka und Selisch) mit seinen Statuen und Köpfen von ergreifender Lebenswahrheit und seinen Wandmalereien, in denen die Phantasie des Künstlers sich schon mit weit größerer Freiheit bewegt⁴⁾. Nicht ganz so gegensätzlich stellt sich der Norden — das Gebiet der Tlingit und Ahtena — zu dem Kerngebiet der Kultur; immerhin haben berufene Kenner auch ihm bereits eine Tendenz zu stärkerem Realismus in der Plastik der Masken, Rasseln, Helme usw. zugesprochen⁵⁾. Der Vergleich der Malereien auf den ledernen Zeremonialgewändern der Tlingit und Ahtena einerseits, der Haida und Tsimtschian andererseits hat ergeben, daß auch die Flächenkunst der nördlichen Stämme sich freier entfaltet; sie leitet in gewisser Weise bereits zu den realistischen Ritzzeichnungen und Malereien der Alaska-Eskimo über.

Literatur:

Adam, Leonhard, Nordwestamerikanische Indianerkunst. „Orbis Pictus“, Bd. 17. Berlin [1923].
Boas, Franz:

1. Indianische Sagen von der Nord-Pazifischen Küste Amerikas. Berlin 1895.
2. The decorative art of the Indians of the North Pacific Coast. Bulletins Amer. Mus. Nat. Hist. IX, 10. New York 1897.

¹⁾ Boas bei Emmons (1), S. 395 (Fig. 589) und 398.

²⁾ Vgl. z. B. Boas (1), S. 64, (4), S. 135/6; Swanton (1), S. 196/7 und 259/60, (3), S. 40.

³⁾ Auch Haeberlin ist im Amer. Anthr. N. S. XX (1918), S. 262 zu diesem Ergebnis gekommen.

⁴⁾ Vgl. z. B. die bemalte Schlafkoje der Kwakiutl bei v. Sydow, S. 334 und 335.

⁵⁾ Emmons (1), S. 346, und Boas, ebenda, S. 395.

3. The social organization and the secret societies of the Kwakiutl Indians. Smithsonian Report for 1895. Washington 1897.
 4. Tsimshian mythology. 31. Ann. Rep. Bur. Amer. Ethnol. Washington 1916.
- Emmons, George T.:
1. The Chilkat blanket. Memoirs Amer. Mus. Nat. Hist. III, 4. New York 1907.
 2. The whale house of the Chilkat. Anthropol. Papers Amer. Mus. Nat. Hist. XIX, 1. New York 1916.
- Handbook to the Ethnographical Collections of the British Museum. London 1910.
- Krause, Aurel, Die Tlinkit-Indianer. Jena 1885.
- Kühn, Herbert, Die Kunst der Primitiven. München [1923].
- Mc Kenney und Hall, History of the Indian tribes of North America. Philadelphia 1838—44.
- Niblack, Albert P., The coast Indians of Southern Alaska and Northern British Columbia. Smithsonian Report for 1888. Washington 1890.
- Seler, Eduard, Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde, Bd. V. Berlin 1915.
- Swanton, John R.:
1. Contributions to the ethnology of the Haida. Memoirs Amer. Mus. Nat. Hist. V, 1. Leiden und New York 1905/9.
 2. Social condition, beliefs, and linguistic relationship of the Tlingit Indians. 26. Ann. Rep. Bur. Amer. Ethnol. Washington 1908.
 3. Tlingit myths and texts. Bulletins Bur. Amer. Ethnol. 39. Washington 1909.
- v. Sydow, Eckart, Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit. Berlin 1923.
- Woldt, A., Capitain Jacobsens Reise an der Nordwestküste Amerikas 1881—83. Leipzig 1884.

BODY-PAINTING AND TATTOOING IN SOUTH AMERICA

Plates 59—60

By RAFAEL KARSTEN, *Helsingfors, Finland.*

The desire for self-decoration is a characteristic feature in the psychology of primitive man which has often been noticed and commented upon by travellers among savage races. It has justly been pointed out that there are savages destitute of almost everything which we regard as necessities of life, but that there is no people so rude as not to take pleasure in ornaments. The most common forms of self-decoration are no doubt body-painting and tattooing which are generally supposed to be closely connected with each other. Both practices are known to have existed in Europe even in prehistoric times — the primitive natives of the Neanderthal race already used to paint their idols and the bodies of their dead with red ochre — and are extremely wide-spread among modern savages. In South America also tattooing occurs among numerous tribes in different parts of the continent, whereas body-painting may be said to be practically a universal custom.

Although in recent years much attention has been paid to primitive art in general, the different customs of self-decoration have hardly been made objects of such detailed investigations as are necessary for discovering their true nature and origin. The ornaments of savage peoples have too exclusively been regarded from an „ethnographic“ point of view, their connection with the magical and religious beliefs of their primitive bearers having been overlooked. As to the ornamental patterns, for instance, which savages are in the habit of painting or tattooing upon their body or upon objects of their property, the main thing for the ethnographers seems to have been to trace their purely technical development, whereas the other and equally important question concerning the psychological causes to which the ornamentation owes its ultimate origin has generally been ignored. It is one thing to show from what concrete patterns certain diagrammatic ornaments have originally been derived, another to assign the reasons *why* they have been by savages applied to the face and the body, or to weapons and implements, to vessels, to clothes, and so forth.

As to body-painting, the general view taken earlier by ethnologists was that it is simply a “decoration” and especially a kind of sexual stimulant or allurement¹⁾. Many travellers, for instance in South America, have found that red ochre, oil, and charcoal with which the body is coated may also serve as a defence against flies and mosquitos and against changes of the weather. Thus Professor von den Steinen, discussing body-painting among the Xingu tribes, makes a distinction between the practice of simply coating the body with paint and the practice of applying patterns and ornaments, and is of opinion that only the latter owes its origin to esthetic considerations. The former has arisen from purely practical motives. The Indian for instance coats himself with oil

¹⁾ This old theory has been repeated by Professor E. Westermarck in the last edition of his *History of Human Marriage* (1921), I, 510—514.

paint in order to preserve the skin against the influences of the heat or to protect himself against mosquitos. When he leaves for hunting he smears himself with oil on the breast and on the back, and when he goes out canooing he paints himself in the same way, the result being that on his return his back is covered with dead flies which are washed away in the river¹⁾.

This is perhaps the explanation most commonly presented by ethnologists as to the origin of body-painting in South America²⁾. But although for instance red ochre and clay may occasionally have been used as a natural "cosmetic" or protection, it is certain that with pointing out this we have not solved the problem concerning body-painting among the Indians. The savage Indian fears mysterious supernatural molesters much more than insects or other natural evils, and without taking his magical or superstitious ideas into account the true motives for his self-decorative customs cannot be found out. For my own part I have nowhere in South America noticed a single instance of paint being applied to the face or the body as a means of protecting these parts against the heat or against insects. The Chaco Indian is so accustomed to all changes of the weather that he evidently has no need of such artificial means for counteracting its effects, and in the Amazonian territory the paint commonly used by the natives would certainly prove ineffective as a protection against mosquitos. Professor von den Steinen himself mentions instances of body-painting from among the Xingu tribes which his own theory fails to explain.

Most Indians in tropical and sub-tropical South America use for paint partly the red seeds of the *urucu*-plant (*Bixa orellana*), partly the black juice of the genipapo fruit (*Genipa americana*). Soot or charcoal is also commonly used for producing a black colour. Two principal kinds of body-painting may be distinguished: either is the body simply coated with the dye without apparent artistic effect; or ornamental patterns of different descriptions are applied, especially to the face. There are however intermediate forms of body-painting also. Thus among the Tobas in the Gran Chaco it is customary either to colour the whole face and forehead red with roucou, or only to apply red spots to the cheeks, the nose, and above the eyes. I shall at first pay attention to simple coating which everywhere is most frequently practised.

The fundamental idea which the Indians connect with body-painting is that it gives the body strength and accordingly affords an efficacious protection against disease and witchcraft and evil influences in general. Numerous instances could be adduced to illustrate this general Indian idea. Thus from what Professor Koch-Grünberg relates about the customs of the Rio Negro tribes it appears that painting of the body and the face was often resorted to as a protection against disease. When, for instance, in a Siusi village one of the men had fallen ill with a pulmonary inflammation and another with a catarrh, all inhabitants of the village coated their bodies red with a paint called *carayuru*, believing that the paint would protect them against the epidemic. The chief himself was

¹⁾ Von den Steinen, *Unter den Naturvölkern Central-Brasiliens*, pp. 185, 186.

²⁾ See for instance Krickeberg, „Amerika“, in Buschan's *Illustrierte Völkerkunde*, p. 254.

found carefully painting himself as well as his father and brother "in order to keep off the disease". Small children, who are especially liable to fall ill and die, as well as the people that lived in the same house as the pulmonary patient and therefore were more endangered than the rest, kept this prophylactic painting for a long time and had it renewed every day. Similarly among the Kobéua the women used to paint their babies on every occasion, "partly with the red of the urucu as an ornament, partly with the purple red of the carayuru as a prophylactic against the evil catarrhs and other diseases"¹). Many similar instances have come under my own notice in different parts of South America. Thus in Eastern Ecuador all tribes practise the custom of painting the face and body with ochre, the idea held by the natives being that the paint gives the body strength in general and especially power of resistance against evil supernatural influences. Hence the Indians, before starting for a long journey or for a hunting expedition, never fail to apply paint to the face, the breast, the arms, and the legs. For the same reason body-painting — usually of a particularly elaborate kind — is considered indispensable before marching out to war. The wild Jibaros always blacken their face and body with genipapo before making an attack on an inimical tribe. By blackening themselves in this way, they say, they become like the demons (*iguanchi*), which means that they will become strong and ferocious like them. The desire to inspire the enemy with fear in battle may also act as a motive for war painting, but this is only of secondary importance.

The Indians of the upper Amazon also regard body-painting as a powerful charm against witchcraft, and especially against harmful influences carried out through the evil eye. The Jibaros for instance, when they enter into a strange house particularly fear the bewitching arrow which the treacherous inhabitants may throw against the visitors and have recourse to facial painting as a prophylactic against this eventuality. Among all Ecuadorian Indians the red dye, mixed with certain other ingredients, besides is used as a love charm. An Indian, when painted under the eyes with this magical dye, is supposed to exert an almost irresistible influence upon the women in the house visited. In order to counteract the possible evil designs of the guests the hosts from their side paint themselves in the face before they receive them. As a general rule we may state that body-painting, where it is practised as a visiting-ceremony in South America, has not originated in the desire of guests or hosts to adorn themselves but in their endeavour to counteract the evil influences they mutually fear from each other.

The magical character of body-painting also appears from the fact that it is most commonly practiced by persons taking part in conjurations and other religious ceremonies. Thus among all South American tribes the medicine-men are as a rule painted in the face when exercising their profession. The body-painting on such occasions, according to the belief of the Indians, will increase that natural magical power or *orenda* which the medicine-man particularly has need of in order to be able to conquer the spirits.

¹) Koch-Grünberg, *Zwei Jahre unter den Indianern*, I, 158, II, 150.

Body-painting also occurs among the puberty-ceremonies, boys and especially girls being often painted at the attainment of sexual maturity. Thus among the Caribs the last thing done with the girls before they were allowed to associate freely with other people was to shave their hair and to paint them black with genipapo. Similarly among some tribes in north-west Brazil, at the first menstruation the girl's hair was cut short by her mother and her back was coated black with genipapo. Body-painting in such cases is by no means a mere decoration or a means of attracting the men. If we examine the custom more closely we find that the true object of the painting is to protect the girl against the mysterious dangers to which she is believed to be particularly exposed at the critical epoch in her life when she becomes sexually mature. The Toba women in the Gran Chaco generally apply facial painting at the time of their menses, the painting being a prophylactic against the evil demons whose feared attacks also induce the women to diet during the critical days.

It is moreover a well-known fact that Indian men and women particularly paint themselves in the face or on the body for their feasts and dances, in addition to the other ornaments assumed on these occasions. Ethnological writers who have started from the assumption that dances are to savages the same as they are to civilised people, merely amusements and expressions of joy, having particularly reference to the erotic life, have expressed the opinion that young men and women on these occasions paint themselves in the face and decorate themselves with other ornaments only to please each other. This opinion is, however, erroneous. The Indian dances are in their nature serious ceremonial performances, a sort of conjurations, and the ornaments worn by those taking part in them, including body-painting, accordingly have a purely magical significance. To explain the dances of savage peoples as entertainments in the civilised sense of the word and the ornaments worn at them as decorations, certainly implies a complete misunderstanding of their true nature. Their ceremonial character in South America may be inferred even from the fact that they are particularly performed on occasions when the Indians deem it necessary to be on their guard to keep off evil spirits, as at child-birth and name-giving, at betrothal and marriage, and after a death.

As to the black painting, it is particularly applied on mourning occasions. It is a common custom among many tribes that the nearest relatives of the dead, and especially the women, blacken their faces, wearing this peculiar "sign of sorrow" at least until the dead body has been buried. This custom for instance prevails in the Gran Chaco where a woman always blackens her face with charcoal when her father, brother, or husband dies. It is evident that the blackening of the face in such cases has a deeper significance than the black mourning dress used in the higher culture. In fact, it is professedly a protection against the death-spirit who, it is feared, will not content himself with one victim but will perhaps fetch off other people also among the nearest relations.

The above instances may suffice to illustrate the fact that body-painting among the Indians is not properly an embellishment but has a purely magical

significance¹). For my own part I have not, among tribes unaffected by European civilisation, found a single case where body-painting was merely a "decoration". It would fall outside the scope of the present inquiry to examine more closely what the supernatural power is due to which Indian superstition ascribes to the red and black paint. It is more important for my present purpose to point out that although the primary and most common idea connected with body-painting seems to be that it gives the body strength, various secondary motives may gradually be developed and that there is also a *tendency* in body-painting to become a decoration in the proper sense of the word. This may be said even of simple coating with a red or black paint which has not as such any artistic effect, but still more of ornamental pattern-painting. Since however the patterns painted on the face or the body are essentially the same as the tattooed patterns, I shall deal with this question only after I have put forward the principles of tattooing in general.

Generally the view has been taken that tattooing has been gradually developed out of body-painting, the former being but a more complicated kind of decoration than the latter. Tattooing has the advantage over body-painting that the marks are indelible and permanent, whereas the latter has to be repeated from time to time. What these self-decorative customs have in common is that both are certainly magical in significance and that the patterns applied to the body or face are in both cases about the same. But the view that tattooing has simply originated in the desire to make the decorative marks permanent is not confirmed by a closer study of this custom. There are special ideas underlying it through which it is essentially distinguished from body-painting.

Earlier traveller generally regarded tattooing, as it exists for instance among the South Sea Islanders, as being simply a decoration, and even to-day the opinion has been expressed that it is principally, if not exclusively, an embellishment and a sexual lure²). But this theory does not, I think, accord with the insight we have got in later years into the magical beliefs of the lower races and the enormous influence these beliefs exert upon their customs. The religious significance of tattooing in the South Sea is a matter beyond doubt, even though it may now be difficult to show more closely wherein it lies. What certain older travellers have stated about the supposed profane character of tattooing among the South Sea Islanders in my opinion is worthless as evidence, all the more so as in many cases it is clear that they merely express their own opinion but have not studied the question more closely. Tattooing in the South Sea is a very old and highly developed custom, and its original meaning has evidently long ago been forgotten by the natives themselves. We are in a better position when we study this custom among such savages as the South American Indians who have tattooing of a more primitive kind and still seem to keep up the original ideas attached to it. But even in South America this difficult problem can

¹) For more instances, see Karsten, *Studies in South American Anthropology* (*Översigt av Finska Vetenskaps-Societetens Förhandlingar*, Bd. LXII, 1919—1920), p. 5 sq.

²) Westermarck, *op. cit.* I, 519, 520 etc.

only be solved by a careful study of all details in the custom and the particular circumstances under which it is practised.

In the custom of tattooing there are three principal details to distinguish, all of which are connected with certain magical ideas: first, the scarification or bleeding itself; secondly, the matter (soot, ashes, the juice of a tree, etc.) put into the wounds; and thirdly, the patterns or marks incised which remain after the wounds have been healed. All these details should be examined separately.

The origin of tattooing is to be sought in the practice of scarification, which is widely spread among the Indians as among other savage peoples. That scarification is not a kind of "decoration" but has a ceremonial character, nowadays hardly has need of demonstration. With regard to the South American Indians this is perfectly clear from the very circumstances under which the custom is practised. It occurs quite commonly for instance as a mourning ceremony. Mourners may scarify themselves on the arms, the legs, and the breast with a sharp shell or some other instrument so that the blood flows in streams. In other cases it is resorted to with a view to strengthening the muscles for instance for canoeing, for a long journey, and so forth. As a mourning custom scarification has for its object to purify the mourner's body from a dangerous contagion or infection, generally personified as demoniacal. In other cases also scarification is essentially a purification ceremony through which the person in question is relieved of personified impure matters, demons causing fatigue, etc., and his system strengthened. Scarification in this respect has exactly the same object as bleeding, which is so commonly practised in South America as a magical remedy against illness.

Professor von den Steinen, having pointed out the great importance that the Xingu tribes ascribed to scarification of the body, regarding it as a sort of universal remedy, rightly expresses the view that from the practice of scarifying his body the Indian has gradually been led to tattooing by the habit of putting soot or the juice of certain trees into the wounds inflicted. But when he says that this is done simply to stop the blood or to heighten or modify the irritation as occasion requires¹⁾, his explanation does not touch the gist of this ceremony. With regard to the matter which is put into the incisions we may say that some mysterious supernatural efficacy is always ascribed to it which is believed to purify the blood from the demons polluting it and to strengthen the organism of the patient. At least this idea was originally at the bottom of this practice. Ashes for instance in the Gran Chaco form the matter most generally used at tattooing, and this is certainly not an accident. Ashes are, owing to their naturally disinfecting properties and perhaps also owing to their connection with fire, credited with extraordinary virtues and regarded as a prophylactic against evil spirits. The same may be said of the juice of the genipapo fruit (*Genipa americana*) or the rubber tree, which in tropical South America are most commonly used for tattooing.

¹⁾ Von den Steinen, *op. cit.*, p. 188.

BODY-PAINTING AND TATTOOING IN SOUTH AMERICA

That the custom of tattooing is closely connected with the common practice of making scars and incisions in the skin may also be inferred from certain statements relating to the Guiana Indians. Among some Carib tribes in Surinam it is customary to slash arms and legs with a knife, and the scars may be rubbed perhaps with turalla (*Caladium* bulb). Some Indians cut their arms and rub earth into the wounds to become good hunters; others cut their thighs in order to become strong mountain climbers, etc.¹⁾.

Father Dobrizhoffer gives a detailed description of the ceremony of tattooing among the ancient Abipones, which may be said to be typical for all Chaco tribes, indeed for most South American Indians. The Abiponian women, says the Father, not content with the marks common to both sexes, have their face, breast, and arms covered with black figures of various shapes, so that they present the appearance of a Turkish carpet. As soon as a young woman is of age to be married she is ordered to be marked according to custom. She reclines her head upon the lap of an old woman and is pricked. Thorns are used for pencil and ashes mixed with blood for paint. The old woman, sticking the points of the thorns deep into the flesh, describes various figures till the whole face streams with blood. The first day she is sent home with her face half pricked with the thorns, and is recalled the next, and the next after that, to have the rest of her face, the breast, and the arms pricked in like manner. Meanwhile she is shut up for several days in her father's tent wrapped in a hide that she may receive no injury from the cold air, and has moreover to abstain from certain kind of food²⁾.

The now existing Chaco tribes, for instance the Matacos and the Chorotis, perform tattooing much in the same way, the women being always and the men sometimes tattooed. The skin is pricked with a cactus thorn so that the blood flows, whereupon soot mixed with saliva is rubbed into the wounds. Among these tribes the tattooing begins even before the attainment of puberty, when the girl is about six or seven years old, the forehead being the part which is first marked. Gradually in the course of the following years new marks are added, and when the girl is marriageable nearly the whole face is covered with them. That this "decoration" has a purely magical character may be taken as certain. Among the Chorotis, and probably also among other tribes, tattooing is especially regarded as a protection against disease. Since a woman lacking this permanent protection would naturally be shunned by the men we can easily understand that tattooing may indirectly become a means of sexual attraction. That this should be its original and proper object is, however, out of question. The Choroti women who are much fewer in number than the men and exert a considerable social influence, having among other things the right to take the first step towards contracting marriage, certainly have no need of special "means of attraction" to acquire husbands.

¹⁾ Roth, *Animism and Folklore of the Guiana Indians*, p. 278.

²⁾ Dobrizhoffer, *An Account of the Abipones*, II, 20 sq.

Among all South American Indians tattooing is more commonly practised by the female sex than by the male, and as a general rule the operation is performed about the age of puberty. This is due to the fact, already pointed out, that puberty according to Indian belief is a critical epoch in a woman's life when she is particularly exposed to supernatural dangers and therefore has to undergo that radical ceremonial purification which tattooing is in its essence. This superstitious intention is also conspicuous in the practice of the women of the Mauhé tribe in Brazil who are in the habit of tattooing themselves at pregnancy. Many of them bleed their arms and legs with the pointed beak of a toucan or the tooth of a rodent, and into the wounds inflicted they rub the ashes of the burnt geni-papo fruit¹). Since pregnancy is always believed to put a woman into a critical condition, there is little doubt that in this case likewise tattooing has the character of a magical charm.

Tattooing of course is also practised by the men, but much more seldom than by the women. Among some tribes, as among the ancient Tupis, the victor had to subject himself to scarification and a sort of tattooing after the slaying of an enemy. Among other rules of conduct which he had to observe he was bound to lie down in his bed, to keep quiet and fast, just as a father has to do when he lies in "couvade". He was scarified on different parts of the body, on the arms, the breast, the thighs, and the calves. Charcoal and some other black colouring matter was rubbed into the wounds so as to make the scars ineffaceable. The more that warriors were disfigured by such marks, the more were they honoured, since the marks testified that they had killed many enemies. A war tattooing like this may of course be regarded as a mark of distinction and a token of nobility, but this significance is certainly secondary. We know that as a matter of fact among the Tupis all these precautions were taken in order to protect the slayer against the revengeful spirit of the slain enemy. The scarification and tattooing evidently had the same magical significance as in other similar cases: to purify or "disinfect" the blood of the slayer from the spirit attacking him, and to make the magical protection permanent.

As we find, all instances of tattooing from South America plainly show us the intimate connection between scarification and tattooing, and exactly this fact has rendered it possible for us to discover the true meaning of the latter custom. The indelible marks and patterns which remain on the skin after the wounds have been healed thus only constitute the final result of the operation but not the whole tattooing process. The patterns themselves certainly have a meaning, and not only from the point of view that they are looked upon as "ornamental" in the civilised sense of the word. There are definite magical ideas underlying them.

With regard to their original meaning all ornamental patterns of the Indians may be referred to three main types: they either represent human figures, animals of different kind, or so-called linear or "geometrical" designs.

¹) v. Martius, *Beiträge zur Ethnographie Amerikas*, I, 402 sq.



Choroti-Indians (Chaco).



Toba-Indians (Chaco).



Choroti-Indians (Chaco).



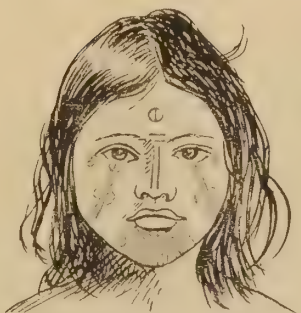
Toba-Indians (Chaco).



Choroti-Indians (Chaco).



Toba-Indians (Chaco).



Choroti-Indians (Chaco).



Choroti-Indians (Chaco).

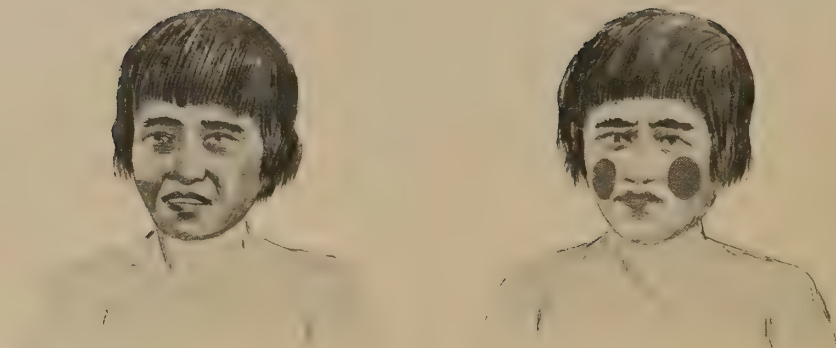


Toba-Indians (Chaco).



Choroti-Indians (Chaco).

For the drawings of the Choroti tattooings I am obliged to Dr. Erland Nordenskiöld.



1

2



3



8



5



4



6



7

1, 2, 3, 4, 5 = Women's body-painting on different occasions (at menstruation etc.). 6 = Ornamental body-painting after a death. 7 = Body-painting (with charcoal) after a death (women's). 8 = War painting of the Tobas (face black with charcoal, breast and arms red with urucu).

Of the last mentioned however we know that the term, although commonly used, is misleading and incorrect. When the Indian paints or engraves lines, triangles, squares, circles, and so forth, on his face or his belongings, he has not started from the abstract idea of such a "geometrical" figure of which in fact he knows nothing. All — or at any rate the majority — of these figures are derived from some concrete prototypes, borrowed from the Indian's own world of experience. In most cases these prototypes appear to be representations of parts of the human body or the bodies of animals, the simplification and modification having often gone so far as to make the original pattern almost unrecognisable. As a rule however the Indians seem to be perfectly aware of the true meaning of their geometrical designs. Thus among the Jibaro Indians in Eastern Ecuador it struck me how unfailingly many women were able to describe what particular animals the linear ornaments which they had painted on their clay pots were meant to represent.

Figures of men and animals thus are no doubt the most common of the patterns which the Indians paint or tattoo upon their body. Besides for instance such objects as arrows are frequently represented in ornamental art. But of whatever kind the patterns may be we may generalise and say that they are always founded on magical ideas, at least where tattooing has retained its original significance.

The frequent occurrence of animal motives in Indian ornamentation — the motives are hardly ever borrowed from the vegetable kingdom — has often attracted the attention of ethnologists, but this phenomenon has never been satisfactorily explained. The explanations have generally been founded on the assumption that the ornamental figures, whatever they may represent, are real decorations; again, the inducements for painting or tattooing them on the body or engraving them on implements etc. have been various and entirely dependent on incidental circumstances and associations of ideas. That the savage shows such a predilection for animal patterns in his decorative art is, according to the current theory, only due to the fact that he naturally takes the motives for his artistic productions from his surroundings, and that the living animal world impresses him more than the rest of nature¹).

Although at first sight this reasoning may seem convincing enough it is more than doubtful whether it solves the problem concerning the psychology behind the ornamental patterns. The Indian ornamentation is not in its essence an expression of the red man's artistic or esthetic instincts but is based on more practical ideas. In fact, the frequent occurrence of animal patterns in Indian art can only be understood when we know the important rôle that animals play in Indian religion and superstition. Taking the latter into account we shall also be able to explain the seemingly strange phenomenon that the Indian particularly likes to "decorate" his body — as also items of his property — with figures of the most feared animal demons they know. This is in accordance with the

¹) See Koch-Grünberg, *op. cit.* II, 216 and *passim*. — Idem, *Südamerikanische Felszeichnungen*, p. 68 sq. — Von den Steinen, *op. cit.*, p. 294.

principles of sympathetic magic which find a special application in primitive ornamental art.

In the present short article it is not possible to lay out in detail the primitive mode of thought upon which the magic of images and effigies is based¹⁾. May it suffice to state that the Indian anyhow is firmly convinced that he can control not only a human being but also spirits and demons by imitating them in their external appearance. In this way he believes himself to be able to get hold of the soul or essence of the being he wants to influence, from which again follows the power wholly to master him. In other words, the magic performed through images and effigies is based on the notion of a sort of soul-transference. We have a direct evidence of this belief for instance in the practice of the ancient Peruvians, who used to mould images of fat mixed with grain to imitate the persons whom they disliked or feared and to burn the effigy on the road where the intended victim was to pass, calling this "to burn his soul". Superstitious practices of this kind are still in vogue among the Aymara Indians of Peru. Closely connected with the belief that a man's soul may be caught in an image made in his likeness, is the other idea that it is reflected in his shadow or in a photograph taken of him. It is a fact that could be illustrated by numerous instances, that many Indian languages use the same word for "soul" and for "shadow". It is also a well-known fact that many savage Indians have at first strongly objected to being photographed, in the belief that the strange white man is taking their souls with his mysterious instrument and will thereby acquire complete power over them. But if the Indian avoids exposing himself to mysterious dangers in the said way, he naturally avails himself of the same method when he wants to control his human or superhuman enemies. The designs painted on the face or the body for certain occasions, for instance for religious dances and conjurations, or rendered permanent by tattooing, evidently serve such practical purposes.

The correctness of this theory is directly confirmed for instance by the observations which the French traveller Crevaux made among the Indians of Guiana. "Les Indiens actuels", he states, "ne partent jamais en voyage ou en guerre sans se couvrir le corps de peintures qui ont pour but, disent-ils, *de chasser les diables qui pourraient les faire mourir*"²⁾. Among the Oyampi Indians on the Oyapoc the same explorer made some drawings of the designs which the inhabitants in a village painted on the body. These designs represented men, tigers, dogs, birds, scorpions, tortoises, "in short, all the animals and demons of the country"³⁾. A significant instance is also mentioned by Father Rivero relating to the Betoyes Indians on the Orinoco. When an Indian wants to kill another Indian, he send a venomous snake to sting him, the snake being

¹⁾ On this point I beg to refer to my essay „Der Ursprung der indianischen Verzierung in Südamerika“ (*Zeitschr. f. Ethnol.*, Heft 4 u. 5, 1916), pp. 155—216.

²⁾ Crevaux, *Voyages dans l'Amérique du Sud*, p. 145.

³⁾ Crevaux, *op. cit.*, pp. 211, 212.

regarded as an evil demon. The antidote for the sting of a snake is to paint various figures of snakes upon the legs "in order that the poison of the painted snakes may frighten away the poison of the living ones"¹). The snake-patterns are of extremely frequent occurrence in the ornamental art of the Indians, and this fact may be connected with the other fact, well-known to every student of Indian religion, that the demons appearing in the shape of venomous snakes are particularly feared. Thus it is certainly not an accident that the huge anaconda or water serpent, the most formidable of all the demons which people the spiritual world of the South American Indians, also is most commonly represented in art. The snake-patterns have frequently developed into purely geometrical ornaments, being so vaguely drawn up that only the Indians themselves are able to make out their true meaning.

I have mentioned that the so-called geometrical patterns also — the squares, triangles, spirals, circles, etc. — were originally derived from some concrete objects borrowed from the Indian's world of experience. Generally they represent some vital parts of the human body or the bodies of certain animals. Thus the trunk of the human body may be roughly sketched by a square figure. Squares may also signify the body of fishes, and so forth. Of frequent occurrence is an X-shaped ornament which may be an impressionistic drawing of the human body, representing either the breast and the stomach, or the trunk and the legs, or the body of some animal, for instance of a bird or a fish. The triangle which has been extensively applied in Indian ornamentation may likewise represent the body of a man or an animal — or it may signify for instance the head of an arrow or the tooth of an animal. The Indian firmly believes that he can intimidate evil spirits by means of pointed instruments, and both arrows and animal's teeth play an important part as charms. Cross-figures are also of frequent occurrence in the ornamental art of the Indians, and it is by no means necessary to explain them from Christian influence. In ancient Mexico also the cross existed as a magical symbol previous to European invasion, and we are told that the Spanish conquerors were astonished at finding the cross in common use by men whom they knew to be heathens. In South America the cross is a common amulet. As to the origin of the cross-ornament it can be plainly shown that in numerous cases it is nothing but a diagrammatic representation of a human figure with the arms stretched out²). Such figures are, according to the Indian theory of magic, powerful charms against malevolent human spirits, and it is interesting to note that as a matter of fact most human figures in Indian ornamentation have the arms stretched out as if to ward off some evil influence. Even the figure of certain animals may occasionally be rendered by simple cross-lines. — In all such cases, where the linear ornaments appear to be but vague and diagrammatic representations of some living being, whether human

¹) Rivero, *Historia de las misiones de los Manos de Casanare*, p. 348.

²) Typical instances of this are found, for instance, in Koch-Grünberg, *Zwei Jahre unter den Indianern*, II, 187, 189, 196—201. See also Boman, *Antiquité de la région Andine*, II, 681.

or animal, they are, in my opinion to be explained in accordance with the magical ideas set out before.

That for instance arrow-patterns may have a purely magical significance is shown in the following case. During my stay among the Toba Indians in the Gran Chaco an old woman appeared with a small arrow painted in brown on each cheek on the evening of the day in which a brother of hers had died. The true significance of this face-painting may be inferred from the fact the same evening all inhabitants of the village carried arrows or sticks in their hands when they moved about outside the huts, and that the nearest relatives of the dead, who had deserted the house of death, had made themselves a whole fence of arrows stuck in the ground, inside which they spend the night. The object of all these precautions was professedly to keep away the death-demon, and this too must have been the object of the arrows which the old woman had painted on her cheeks.

If we examine the way in which the painted and tattooed designs are applied to the face and the body, we find that their object is evidently to protect certain natural openings of the body and uncovered parts which are particularly exposed to malign influences. From this point of view we, among other things, have to understand the rather complicated kind of tattooing which is in vogue among the Tobas and the Chorotis in Chaco, and which is always limited to the women. The Indian in fact believes that evil spirits may enter him through the mouth, the nostrils, the eyes, the ears, or attach themselves to the hair of his head. The desire to protect these critical parts of the body has largely given rise to the use of those sometimes very grotesque "ornaments" which the Indians are in the habit of inserting in the lips, the lobes of the ears, and the nose, and facial painting must in part be explained from the same principle. Particular care is taken of the eyes which are more delicate and more exposed to disorders than other parts of the body. Hence, for instance, the Chaco Indians when they paint themselves, never forget the regions round the eyes. Sometimes the whole organ is circumscribed by a red line, sometimes red and black lines are drawn only along the upper part of it on the spot normally occupied by the eye-brows which are carefully pulled up, sometimes with the women protecting tattoo-marks are applied instead of paint, etc.

If the theory sketched in the above pages is correct, it is evident that both tattooing and body-painting among the Indians have originally had very little to do with their esthetic or artistic sense; they have not been led to these "decorations" by any ideas of the "Beautiful" but by superstitious motives. But although magical ideas of one kind or another may, on closer examination, be found to underlie almost every case of body-painting and tattooing, it may still be asked whether the savage Indians does not at the same time take pleasure for instance in certain colours with which he paints himself in the face. To a certain extent this is undoubtedly the case. Although the black painting is considered to be a very powerful prophylactic against evil spirits, the *red* is on the whole the favourite colour of the Indians and most commonly used. It is

an easy conjecture that the magical power ascribed to the red paint is due to its resemblance to blood, and that it is applied as a substitute for blood. Smearing with blood is as a matter of fact sometimes practised by the Indians as a means of giving strength. But in the Indian's predilection for bright colours, and especially for the red, there is evidently also an element of *delight in colour* which, operating as a secondary motive, may have contributed to the wide-spread use of such paints. Moreover, the stimulating effects of the red colour upon the human and the animal mind is a physiological fact, and from this point of view also we can understand how it has come to act as a real charm. Just as the timid deer, fascinated and, as it were, bewitched by the bright colour of the blanket which the hunter holds up towards it is drawn nearer and nearer the object of its fear, so the red paint is thought to have a similar irresistible effect both upon supernatural beings and men. Thus of the Caingua Indians on upper Parana we are told that they use different charms for love, the strongest of these being that composed of vermilion. It is supposed to have an irresistible power; if an Indian in possession of this charm goes to visit the girl he likes and finds her reluctant to follow him he shows her the charms and says, "I have the vermilion which is a great *payé*; if you do not follow me to the forest it will fill you with terrible sores"¹). Exactly the same ideas I have myself found among the Indians of Eastern Ecuador, who use the vermilion not only as a love charm but also as a charm to attract the game. Before leaving for a hunting expedition the Indians therefore paint themselves in the face and also coat their hunting dogs profusely with the red dye.

Such instances illustrate the fact that the natural delight in bright colours dislaid by the Indian is not sufficient to account for body-painting; there are magical ideas connected with it even when to the superficial observer it seems to be a mere decoration or a sexual allurements. From this point of view it may be justly said that not only body-painting but also other ornaments of savage peoples have often been greatly misunderstood by civilised observers. How little ideas of Beauty in the sense of the word familiar to us is present to the primitive Indian mind, appears from the fact that the lowest tribes in South America have no proper word for the adjective "beautiful"; to express this notion they use a word which means "good", "useful", etc. The Choroti word *eis*, for instance, means, "good", "useful", "well" or "healthy", "beautiful". The red or black body-painting and tattooing, a magical collar or amulet, which affords protection against evil spirits, a religious dance or conjuration, is simple called "good". The correlative adjective, *hães*, means "bad", "ill", "useless", "uggly", and is particularly used of things taboo and dangerous through their connection with evil spirits. The Aslushlay Indians use the word *is* and the Tobas the word *noim* in exactly the same sense as the Chorotis the word *eis*. In other words, „beautiful" and "uggly" in the proper sense of the words appear to be secondary notions. There is no doubt that utilitarian points of view have originally been entirely dominant in the Indian's esthetic valuation of things.

¹) Ambrosetti, *Los indios Caingua del alto Paraná*, p. 83.

The disinterested esthetic feeling of pleasure or displeasure is the outcome of a slow evolution of which in South America we can only trace the first beginnings.

A closer examination of body-painting and tattooing in South America thus is only apt to confirm the view, that at the primitive stages of culture Art has merely been the handmaid of Magic, and that the ornaments of savage peoples can only be properly studied in connection with a study of their magical and religious beliefs.

EIN GOLDNER ADLERSCHMUCK AUS COSTA RICA

Von WALTER LEHMANN-Berlin

Mit 8 Abbildungen im Text und auf Tafel 61 u. 62

I. Goldschmuck und Goldadler Costa Ricas in ihren Beziehungen zu Südamerika

Costa Rica führt mit Recht den Namen der „Reichen Küste“. Schon auf der vierten Reise des Kolumbus (1502) hatte man in der Gegend von Cariay (Puerto Limón) Gräber mit Goldbeigaben angetroffen¹⁾. Man sah hier bei den Indianern die ersten Goldadler, die sie als Halsschmuck trugen²⁾.

Das eigentliche Hauptgebiet der Goldsachen, namentlich der Goldbrustscheiben, erstreckte sich in jener Zeit von der Gegend Cerabora (Cero boro)³⁾, der nachmaligen Bahia del Almirante, etwa 50 Leguas längs der atlantischen Küste östlich bis zur Ortschaft Cubiga oder Cubija⁴⁾.

¹⁾ Über Cariay, Die Gegend von Puerto Limón, s. W. Lehmann, Zentralamerika, Teil I, Bd. I, Berlin (D. Reimer), 1920, S. 6—7, Nr. 23. Die Angabe über die Gräber findet sich bei Navarrete, Narracion dei quatro viaggi interpreti da Cristoforo Colombo, Prato 1841, II, p. 190: „Dentro ad un palazzo grande di legname, coperto di canne, erano sepolture: in una delle quali giacea un corpo morto, secco, inbalsamato; ed in un' altra due, involti solamento in alcune lenzuola di bambagia ma senza cattivo odore; e sopra cotai sepolture era una tavola scolpita di alcuni animali, e dentro vedeasi la figura di colui che vi era sepolto, ornata di molte gioie fatte di *guanì*, e di chicchi e di altre cose che più stimavano.“

²⁾ Las Casas, Hist. de las Indias lib. II cap. 21, Bd. II p. 55 (l.): „Concurrió mucha gente de guerra, con sus armas, arcos y flechas, y varas y macanas . . . Los hombres traian los cabellos trenzados, revueltos à la cabeza, y las mujeres cortados, de la manera que los traen los hombres nuestros. Traian mantas de algodón y jaquetas de las dichas, y unas águilas de oro bajo, que traian al cuello.“

³⁾ W. Lehmann, Zentralamerika I, 1 p. 148, Nr. 24; der Name *Cero-boro* enthält das Talamancawort *boro*, das z. B. im Bribri-Dialekte *bu'u* „König, Häuptling“ bedeutet.

⁴⁾ Las Casas, lib. II cap. 22, Bd. II, p. 57—58: Im Hafen Hurira, Provinz Catiba (östlich von Aburemá und Caravaró) wurden 19 „espejos de fino oro“ eingetauscht. „Hurira uno de 5 pueblos, ó todos 5, donde salido la boca de aquel gran río, el Oriente arriba, fué luego el Almirante, y segun dijo D. Hernando Colon, su hijo, allí habia mucho rescate, y entre ellos estaba Veragua, donde los indios de atrás decían que se cogia el mucho oro, y se labraban los espejos que rescataban. Destos pueblos fueron à una poblacion llamada Cubija ù Cubiga, donde segun la relacion que los indios daban, se acababa la tierra del rescate, la cual comenzaba desde Carabaró y fenecía en aquella poblacion Cubiga ò Cubija, que serían obra de 50 leguas de costa de mar.“ Später erfuhr man, daß die Minen nicht die von Veragua, sondern die von Uirirá waren, eines anderen Ortes, mit dem die westlicher wohnenden Indianer in Feindschaft lagen. Las Casas, lib. II cap. 25, Bd. II p. 62 (r.). Das hier genannte Wort *quibia* „Häuptling“ ist mit dem Bribri-Worte *kaebi* „superior“ verwandt.

P. Martyr, decad. III lib. IV fol. 51 r. A: Colla incolae monilibus, quae appellant *guanines*, aureis, in aquilas aut leones vel animalia huiusmodi affabre effigatis, ornant. Über das an Goldsachen, die sich in Gräbern finden, sehr reiche Corotapa der Gegend des unteren Rio de la Estrella und der Horóbaros s. Fr. Ag. de Ceballos, Memorial 1610 op. Peralta, Costa Rica, Nicaragua y Panamá p. 701. Die Historie del Signor D. Fernando Colombo, Venetia 1709, cap. 91 p. 408 sprechen von „anguilile di Guanin, ch'è oro assai basso“. Nach Columbus (Relaciones y cartas, Madrid 1892, p. 377—378, Brief vom 7. Juli 1503) gab man den Verstorbenen ihren Goldschmuck mit ins Grab. „Los señores de aquellas tierras de la comarca de Veragua quando mueren entierran el oro que tienen con el cuerpo.“ Über die Goldsachen dieser Gegend s. auch Oviedo, lib. 28 cap. 7, Bd. II p. 499 (l.) und über die der Gegend westlich vom Rio Belem (Yebra) vgl. Las Casas, Hist. de las Indias II, cap. 25, Bd. II p. 62—63 und cap. 24 p. 61 (l.).

Goldschmuck und Goldadler werden später auch von der Provinz Suerre, südöstlich vom Rio San Juan, der Nicaragua von Costa Rica trennt, gemeldet sowie vom Talamanca-Gebiete, das zwischen Suerre und der Bahia del Almirante liegt¹⁾. In den Registern des Jahres 1564²⁾ werden genau die Häuptlinge der Ortschaften der Talamanca-Provinz des Guaymi namhaft gemacht, die ihre Goldadler hergaben.

Fray Augustin de Ceballos³⁾ verdanken wir nähere Mitteilungen über die Goldsachen der Talamanca-Indianer. Er spricht von Adlern, Krokodilen, Kröten [Fröschen], Spinnen⁴⁾, Scheiben⁵⁾, Ketten und über die Technik ihrer Herstellung.

Noch im ausgehenden 17. Jahrhundert traf Oliver Oexmelin (*Histoire des Aventuriers*, Paris 1688, tome 2 p. 172) Indianer mit Goldschmuck in der Gegend von Boca del Toro: l'un portoit une barbe d'écaille tortuë, et l'autre paroissoit quelque homme de consideration, parce qu'il avoit une escharpe qui couvroit sa nudité, et une barbe d'or qui le distinguait. Cette barbe estoit une plaque d'or battuë qui avoit trois doigts de large, et autant de long, elle pesoit une once et demie.

Seemann (Reise um die Welt, Hannover 1853, S. 331ff.) gedenkt kleiner Goldadler, die sich im nördlichen Veragua bei den „Savanerics“ (Guaymies savaneros) in ihren Gräbern häufig finden.

¹⁾ Benzone, *Novae novi orbis historiae* 1581, lib. II cap. 10 p. 185ff. schildert die Expedition des Diego Gutierrez nach Suerre. Die Caciquen von Suerre und Chiuppa usw. bringen 700 Dukaten Gold: „iunior [Camachire] ei [dem Gutierrez] amplius 2000 ducatorum, nempe auri massas, quamquam ignobilioris notae, in formam suum, tigrium, piscium, avium et aliorum animalium elaboratas dedit (l. c. p. 193). Vgl. auch Docum. de 1545 apud L. Fernandez, *Col. de Doc. p. l. hist. de Costa Rica* VI, p. 233—234. Im Jahre 1577 erbeuteten die Soldaten des Alcalde Mayor Anguciana in Suerre, teils von den Indianern, teils aus Gräbern über 5000 pesos de oro fino de à 22 quilates y de à 18 y de à 14, vgl. Carta de Diego Artieda (1577) ap. L. Fernandez, *Col. Doc. V* p. 87. Den Reichtum der Landschaft Turricia an Goldschmuck hebt Velasco, *Geogr. Univ.* (1574), Madrid 1894, p. 333 hervor; ebenso den der Provinzen Quaca, Tariaa und Ocoaca (bis zum Rio Estrella).

²⁾ Registros de 1564 ap. L. Fernandez, *Col. Doc. IV*, p. 319—321: Es werden genannt Duyba, Duy, Çuringa, Yaranaba von Hara und der Cacique von Cabeaca [cf. Cabecarl], Texbi, Quaquequinque und Çorabarú, Quequexque, Bitaraga, Corrosci, Ayac, Bucacara, Queri, Çuquepa, Mixu, Pococi, Buca, Bistú, Cuxurit und Çaraça.

Über Goldadler dieses Teiles der Atlantischen Küste s. auch L. Fernandez, *Col. Doc. III* p. 30, V p. 317 etc. Über die Goldsachen des Valle de Coaza siehe das Dokument vom J. 1545, *Col. doc. VI* p. 270 (vgl. p. 261—262). Über solche der Provinz Ara vergleiche man den Bericht über die Dienste J. Vázquez de Coronados vom 22. Mai 1564 bei Peralta, *Costa Rica, Nicaragua y Panamá*, p. 333.

³⁾ Fr. Agustín de Ceballos, *Memorial*. 1610 apud Peralta, *Costa Rica, Nicaragua y Panamá*, p. 700 bis 701: piezas de oro, águilas, lagartillos, sapos, arañas, medallas, patenas y otras hechuras, que de todos generos labran, vaciando en sus moldes el oro derretido en chrisoles de barro. . . .

Oro algo bajo de quilates, porque su poco artificio les obliga à echarle liga de cobre para poder fundirle, con que lo hacen de ménos ley; pero en las patenas, como no hacen más que batirlas y estenderlas sin necesidad de liga, se muestra la fineza del oro que sube de 22 quilates.

⁴⁾ Goldspinnen finden sich in der von mir für das Berliner Völkerkunde-Museum angelegten Sammlung. Sie stammen aus El General (Südost-Costa-Rica). Diese Goldspinnen stehen der Goldspinne des Cerro Zapamé der nördlichen Küste Perus nahe; beide Typen weisen auf Columbien hin. Abb. der nordperuanischen Goldspinne s. bei W. Lehmann, *Kunstgeschichte des Alten Peru*, Berlin (Wasmuth) 1924, p. 20, Abb. 12 und Text p. 21.

⁵⁾ Schöne Beispiele solcher „Goldspiegel“ finden sich in der Sammlung Marx-Wiß des Münchener Völkerkunde-Museums. Eine archäologisch verwandte Goldscheibe aus Tepic (Mexico) findet sich bei Lumholtz, *Unknown Mexico*, London 1903, Bd. II p. 295 (Abb. p. 296). Nach Lumholtz wurden ähnliche Goldscheiben auch in der Hauptstadt Mexico im Jahre 1900 ausgegraben.

Die Ketten, da sie einfach gehämmert wurden, waren aus feinem, 22karätigem Golde. Aber die kunstvollen Schmuckformen wurden, um leichter gegossen werden zu können, gefertigt, indem man dem Golde Kupfer in verschiedenen Mengen beifügte. Es scheint also, daß die Legierung von Metallen, in diesem Falle des Goldes (silberhaltigen Berggoldes) und Kupfers, zusammenhängt mit der Form und dem Zweck des Gegenstandes, ein Gesichtspunkt, der jedenfalls in der Bronzefrage Bedeutung erlangt hat¹⁾.

In der Gegend der Provinzen Terbi und Corcuru hatte sich bereits ein regelrechter Goldhandel unter den Indianern herausgebildet²⁾.

Über die Goldsachen und Goldadler des Gebietes von Ceraboro bis Aburema und Veragua unterrichten uns verschiedene alte Autoren³⁾. Ich habe nachgewiesen, daß der Name Veragua, der soviel wie „fluvius aurifer“ bedeuten soll, tatsächlich in den Dialekten jener Küste mit „Goldfluß“ sich übersetzen läßt⁴⁾.

Auch die Wohnsitze der Guëtar in den inneren Teilen Costa Ricas sind reich an Goldaltertümern, unter denen sich Adler, Frösche und andere Tiere sowie menschliche Figuren finden⁵⁾.

An der pazifischen Küste begegnet man Goldsachen und unter ihnen Goldadlern vor allem in der Provinz Guanacaste (Nicoya, Bagaces usw.)⁶⁾.

¹⁾ Vgl. dazu Erland von Nordenskiöld, *The copper and bronze ages in South America, Comparative ethnographical studies*, Bd. IV, Göteborg 1921.

²⁾ Provincias cercanas à la de Terbi-Corcuru (en el valle del Duy), à donde vinieron à ver y servir todos los comorcanos, los principales de los cuales le traian muchas piezas de oro, cuyo metal, entre todos los destas provincias se usaba, trataba e comunicaba y estimaba, por ser el medio de sus contrataciones; s. Informe de servicios de J. Vázquez de Coronado 22. V. 1564 apud Peralta, C. R. Nic. y Panamá, p. 335.

³⁾ Vgl. Navarrete, l. c. II, p. 188ff.: *avevano solo un specchio d'oro al collo, ed alcuni di essi portavano un' aquila di guani (Guanil)*. Vgl. *Historie del Signor D. Fernando Colombo*, Venetia 1709, cap. 92 p. 414.

⁴⁾ W. Lehmann, *Zentralamerika I*, Bd. I p. 113 Nr. 4. — Navarrete, l. c. p. 205: *„Barattarono 20 specchi ed alcuni cannelli d'oro, e grani di questo metallo per fonder, i quali dicevano averli raccolti lontano in alcune aspre montagne, e che, quando il raccoglievano, non mangiavano nè menavano donne seco.“* Vgl. Las Casas, lib. II cap. 24, Bd. II p. 61 (l.) und Herrera, dec. I lib. 5 cap. 9, Bd. I p. 138 (l.). Über Dururi und Cateba (Escudo de Veragua) s. ibid. p. 210—211, 219.

⁵⁾ Über Goldadler s. Brief des Vázquez de Coronado (1563) ap. L. Fernandez, Col. doc. VII p. 5: *„Los dos principales (caciques) fueron Accerri y Tururaba, los cuales trayan al cuello sendas aguilillas de oro de à 25 pesos de valor.“* Über Goldadler eines Indianers von Caxagua [parcialidad de Parragua] s. Doc. 1611 ap. L. Fernandez Col. doc. II, p. 169. Das Museum in San José de Costa Rica besitzt einige schöne Goldsachen aus Aguacaliente bei Cartago, dem alten Tale von Guarco und Turrialba, vgl. Manuel de Peralta, *Journal Soc. des Américanistes*, Paris 1901, III Nr. 2 p. 135. Anastasio Alfaro, *Etnologia Centro-Americana, Catálogo razonado de los objetos arqueol. de la Rep. de C. R.*, Madrid 1893 p. 1—19; Ders., *Orfebrería indígena*, in den „*Paginas ilustradas*“, Año IV Nr. 156, San José de C. R. 1907, p. 2500—2502; Ders., *Antigüedades de Costa Rica*, San José 1894, p. 21—27.

⁶⁾ Über die Goldsachen von Guanacaste und des angrenzenden Teiles von Nicaragua vgl. namentlich das Itinerar des Andrés de Zerezedo, Col. Doc. inéd. Arch. de Indias XIV, p. 20ff. In Nicaragua wurden nach Gomara (Madrid 1877, p. 283) Goldsachen gearbeitet: *„Los palacios y templos tienen grandes plazas, y las plazas están cerradas de las casas de nobles, y tienen en medio della una casa para los plateros, que à maravilla labran y vacian oro.“*

In Bagaces erwarb ich selbst (1908) eine Anzahl Goldadler. Doch sind die Goldadler Guanacastes spärlich und ziemlich unansehnlich. Goldsachen fand ich auch auf den Solentinameinseln¹⁾ des großen Sees von Nicaragua bei Ausgrabungen; nur ein kleiner Goldadler ist mir von der Insel Ometepe desselben Sees bekannt. Ein Goldadler, von dem mir Don Atilio Peccorini aus Salvador eine Photographie schickte, stammt wohl schwerlich aus Salvador, sondern ist ein vermutlich in Costa Rica erworbenes Stück.

Die Guaninteknik läßt sich vereinzelt weiter nördlich in Mittelamerika bis ins Mayagebiet verfolgen; Oviedo spricht von vergoldeten Kupfersachen der Yucatan vorgelagerten Cozumel- oder Schwalbeninsel (lib. 18 cap. 9 Bd. I p. 507r.). Ebenso erwähnt Las Casas (Hist., Doc. inédit. p. 1. Hist. de España Tomo 65 p. 352) kupferhaltiges Gold von Cozumel, das er *mazca* nennt, und gewisse Gegenstände aus „oro bajo“ (Hist. de las Ind., México 1877, Tomo II, p. 3881); s. Nachtrag 1. Bei den Tzapoteken und vielleicht auch bei den Mixteken finden sich guaninartige Schmuckstücke. Doch bedarf es noch einer eingehenden Untersuchung darüber, ob diese Technik bei den genannten Völkern wirklich auf den nordwestlichen Guaninkreis Südamerikas zurückzuführen ist, wie Rivet anzunehmen geneigt ist; s. Nachtrag 2.

Das Verbreitungsgebiet der Goldadler reicht, soweit bis jetzt bekannt ist, nicht über den südlichen Teil der pazifischen Küste von Nicaragua hinaus nach Norden, d.h. nicht über das Gebiet der Chorotega-Mangue und Nicarao. Schmuckstücke aus Gold mit fein gearbeiteten Adlerköpfen des mexikanischen Kunststiles unterscheiden sich so wesentlich von den Goldadlern Costa Ricas, daß ich beide Arten von Zieraten auseinanderzuhalten vorziehe. Guanacaste ist das Hauptfundgebiet für prachtvolle Nephritarbeiten, während die Goldsachen dort ziemlich selten und klein sind²⁾. Dagegen ist das Hauptfundgebiet der großen und mannigfaltigen Goldsachen, der Südosten Costa Ricas und Chiriqui, auffallend arm an Nephriten wie auch das Guëtarland der zentralen Teile Costa Ricas, in dem zwar Zierate aus „piedra verde“ vorkommen; doch

¹⁾ Goldsachen von Solentiname erwähnt schon Désiré Pector, Arch. Soc. Am. de France, sér. II tome VI, Paris 1888, p. 151 und Not. Coll. Exposition 1889, p. 7.

²⁾ Nach C. Sapper (Ztschr. f. Ethn., Berlin XXXI [1889], Verhdlg. S. 625—626) finden sich die Goldsachen, meist Tierfiguren (wie Reh, Alligator, Adler) oder Menschen, nur in den oberen Lagen; es scheint daher, als sei die Goldschmiedekunst erst spät auf Nicoya eingebürgert, sofern die Gegenstände nicht etwa nur eingeführt worden sind. Es handle sich teils um kompaktes, geschmiedetes Gold, teils um Stücke, die aus Golddraht zusammengestellt seien. Ich lasse die Frage einer eigenen Goldindustrie der Bewohner Guanacastes offen; der erwähnte Bericht Gomaras läßt die Vermutung zu, daß man auch in Guanacaste ähnlich wie in Nicaragua Goldsachen herstellte. Manche Stücke mögen auf dem Wege des Tausches — namentlich gegen fein bemalte Tongefäße — vom Guëtargebiete bezogen worden sein, manche vielleicht auch aus dem Südosten Costa Ricas. Offenbar sind die pazifische Küste Nicaraguas und die Halbinsel Nicoya von Haus aus arm an Gold gewesen. Das Gold werden deren Bewohner entweder roh von den Guëtar, Quepo, Coto und anderen Stämmen goldreicher Gebiete bezogen haben, um es selbst zu verarbeiten, oder auch in fertigen Schmuckstücken. Die Kleinheit der blechdünnen Goldadler von Guanacaste spricht für sparsame Verwendung des Metalles und sticht auffallend ab gegen die massiven, schweren Stücke des südöstlichen Costa Ricas. Man könnte daraus schließen, daß die kleinen Goldadler von Nicoya, Bagaces usw. von den Bewohnern Guanacastes selbst gemacht worden wären.

sind diese selten aus Nephrit, meist aus geringeren, anderen grünlichen Gesteinsarten gefertigt. Es durchdringen sich hier also deutlich zwei Kunstübungen, die offenbar vom natürlichen Vorkommen der beiden Rohstoffe, des Nephrits und Jadeits einerseits, des Goldes andererseits, abhängen. Woher die wunderbaren Nephrite Guanacastes stammen, habe ich bis jetzt nicht mit Sicherheit feststellen können. Das Anstehen von Rohnephrit ist ja bisher in Mittelamerika mineralogisch überhaupt nirgends geklärt. Erst in letzter Zeit erhielt ich eine Probe Rohnephrits aus anstehendem Gestein der Umgebung von Tehuantepec, d. h. aus dem Bereiche der Landenge von Mexico.

Das Herkunftsgebiet des costaricanischen Goldes liegt hauptsächlich im mittleren, südöstlichen Teile des Landes, von wo goldreiche Flüsse namentlich dem atlantischen Meere zuströmen. Es ist keineswegs notwendig anzunehmen, daß die Quepo- und Cotoindianer z. B. ihr Rohgold etwa aus Columbien (Darién, Chocó, Cauca-Tal usw.) bezogen hätten, wenngleich sie selbst sprachlich¹⁾ sowohl wie archäologisch mit Columbien zusammenhängen.

Von den Quepo erfahren wir, daß sie ihre Goldsachen von der atlantischen Abdachung her eingetauscht hatten²⁾. Was die benachbarten Coto (Couto, Coctu) anlangt, so bemerkt der Eroberer Costa Ricas, Juan Vázquez de Coronado³⁾, daß das Rohgold aus Ucacara stammte, einem Dorfe an einem Flusse, vier Tagereisen weit von Couto entfernt und durch Coutoindianer entvölkert. Hier wurde Gold aus Flüssen gewaschen. Das Dorf lag offenbar im Quellgebiet des Rio Estrella (Tilorio), dessen Goldreichtum berühmt war⁴⁾.

Es wird uns sogar der Häuptling Uçaraci als Verfertiger von Goldsachen namhaft gemacht⁵⁾.

Im Orte Coctu, am Anfange des Valle de Guaymi, erhielt Vázquez de Coronado unter anderen Goldsachen auch einen aus feinem Golde gearbeiteten „königlichen Adler“⁶⁾.

¹⁾ W. Lehmann, Zentralamerika, Teil I, Bd. 1 u. 2 (1920), S. 42.

²⁾ J. Dávila, Memorial de la provincia de Costa Rica, apud Peralta, C. R., Nic. y Pan., p. 406: „El cacique de Quepo presentó al general (Vázquez de Coronado) ciertas piezas de oro labradas, que todas valdrían como hasta 150 pesos, las quales dixo aber abydo en rescate de la tierra, aguas vertientes à la mar del Norte.“ Der Häuptling Corohore hatte Vázquez de Coronado zehn Goldgegenstände, kleine Adler usw. gegeben, s. Relacion vom 4. Mai 1563 apud Peralta, l. c., p. 233 und Journal Soc. Am., Paris III Nr. 2 (1901), p. 137.

³⁾ J. Vázquez de Coronado, Brief vom 4. V. 1563.

⁴⁾ Vgl. Col. doc. Hist. C. R. (1617), Bd. V, p. 221.

⁵⁾ J. Vázquez de Coronado, Brief vom 4. V. 1563, (edid. D. Fernández Guárdia, Barcelona 1908). Durch Dolmetscher wurde festgestellt, daß das Gold der Ketten, Adler und Idole aus einem Flusse, vier Tagereisen vom Orte Couto entfernt, herstammte: „è lo sacavan con jicaras granos muy grandes, è que un cacique del dicho pueblo, llamado Uçaraci labrava las dichas piezas.“ Vgl. Provança de 1563 apud L. Fernández, Col. doc. C. R. IV, p. 231 und den Brief des Vázquez de Coronado: „Un yndio principal de Couto dixo al cacique delante de mi, que una aguililla que me avia dado con otras 14 piezas, las avia hecho el propio cacique de 8 cargas de oro que en solo 6 días avia traído y sacado del propio rio [de Ucacara].“

Der Name Uçaraci entspricht einer Ortschaft Ujaraci II im südöstlichen Costa Rica, s. W. Lehmann, Zentralamerika, Tl. I, Bd. 1, p. 225, Nr. 105.

⁶⁾ Vázquez de Coronado, Brief vom 2. VII. 1563 ap. Peralta, C. R., Nic. y Pan., p. 773: „truxe-

Das südlich angrenzende Chiriqui ist außerordentlich reich an Gräbern, die prächtigen Goldschmuck enthalten. Leider wandern die Stücke, wenn sie gefunden werden, meistens in den Schmelztiegel und werden daher nur ausnahmsweise wissenschaftlich bekannt. Es gibt eigene Schatzgräber (Guaqueros), die sich auf das Aufspüren goldhaltiger Gräber verstehen. Im Jahre 1858 oder 1859 wurden in Bugavita Goldsachen im Werte von 50000 Dollars entdeckt¹⁾. Die Kunde hiervon verursachte ein Goldfieber, durch das eine Menge Gräber in rohester Weise zerstört wurden. Den Schatzsuchern kommt es nur auf Gold an; stark kupferhaltige Stücke, Ton- und Steinsachen werden meist fortgeworfen. Deshalb sind gerade die für die Guaninfrage wichtigen Schmucksachen aus Kupfergold oder gar aus reinem Kupfer von besonderer Seltenheit.

Das östliche Panamá, d. h. die Fürstentümer der alten Cueva in der sog. Castilla del Oro, deren Nachkommen die heutigen Cuna sind, sowie das sagenumwobene Dabaybe und die eigentliche Tierra Firme lieferten den spanischen Eroberern große Schätze an Goldsachen.

Ich beschränke mich hier nur auf das Vorkommen der charakteristischen Goldadler.

Sie fanden sich bei den Cueva²⁾ Ostpanamás und bei den als Goldschmieden

ronme estos caciques 10 à 12 piezas de oro de su voluntad, labradas à su modo, entre las cuales el cacique me dió una águila real labrada de fino oro."

¹⁾ Dr. J. King Merritt, Report on the huacões or ancient grave yards of Chiriqui, publ. by the Am. Ethn. Soc. previous to vol. I of its Bulletins; vgl. Don Robert Sores, The new route through Chiriqui, Harper's Magazine XXII (1861), p. 198; s. auch W. Lüders, Der große Goldfund von Chiriqui im Jahre 1859, Jahrbuch der Hamburg. wissenschaftl. Anstalten VI, Hamburg 1889, S. 21—25 mit 5 Tafeln, Zeichnungen eines Teiles der gefundenen Stücke. A. de Zeltner, Note sur les sépultures du Dépt. de Chiriqui, Panama 1866, 8°. 12 pp. u. 1 Tafel. Über Chiriqui-Goldsachen s. ferner Wm. Holmes, Ancient art of the prov. of Chiriqui, VI Ann. Rep. Bur. of Ethnol., Washington 1884/85; the use of gold and other metals among the ancient inhabitants of Chiriqui, Bur. of Ethnol. 1887. Aus der stattlichen Literatur hebe ich noch hervor die Werke von G. Grant Mac Curdy, A study of Chiriquian antiquities, Mem. Connecticut Acad. of arts and sciences, New Haven, vol. III (1911) und von C. V. Hartman, Archaeological researches in Costa Rica, Stockholm 1901. Über Costaricanische Schmuckgeräte aus Gold und Kupfer s. Max Uhle im „Globus“ Bd. 60 (1891). Über die Münchener Goldsachen s. W. Lehmann, im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1914—15, p. 317—320 (Berichte des K. Ethnogr. Mus. in München VI). Dort hob ich bereits die nahen stilistischen Beziehungen der Costarica-Goldsachen zu denen Panamas und Columbiens hervor. Über die Goldsachen der von Frau Alice Mertens dem Berliner Museum geschenkten Sammlung Wiß-Lehmann s. Seler, Ztschr. f. Ethnol., Berlin 1909, Bd. 41, p. 463—467 mit 2 Tafeln und Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen XXXI (1909), Berlin, Sp. 65—66 nebst Taf. p. 64 (Abb. 40).

²⁾ Goldadler der Cueva erwähnt z. B. Oviedo, lib. 29 cap. 26, vol. II p. 126. Pocorosa und die anderen Caciquen nahe den Sierras waren so reich an Goldschätzen, daß sie sie „wie Mais“ in den barba-coas, gar nicht erst in Körben zu liegen hatten; s. Vasco Nuñez de Balboas Brief vom 20. I. 1513 apud Navarrete III, p. 366. Die Indianer des Mündungsgebietes des Rio Darien (Atrato), der Gegend von Zemaco kauften die Goldschmuckstücke im Austausch gegen ihre eigenen Produkte und ziselierten die Zierate erst nachträglich mit unendlicher Sorgfalt; s. P. Martyr, Decad. II cap. 1. Man denkt hier an das, 6 Tage von Comogre entfernte Gebiet der „Cariben“ Capuzigra und Tamazagra, vielleicht Tayrona, die im Besitze reicher Minen waren, deren Gold die Leute Davaives bearbeiten; vgl. P. Martyr, Decad. II cap. 3. Die großen Goldklumpen stammten, wie der Cacique Cemaco sagte, aus einer 25 leguas entfernten Landschaft.

berühmten, äußerst kriegerischen Tayrona¹⁾, die nach Piedrahita sich in alter

Vgl. Las Casas, Hist. de las Ind. II cap. 63 (II p. 140 r.). Damit dürfte die Auskunft des Sohnes des Caciquen Comogre über die Herkunft ihrer Goldsachen in Verbindung zu bringen sein. Er erzählte: Praeter ceteros, sese vobis obijciet Tumanamá, rex, cuius regnum est auro reliquis fortunatius, à nobis distans soles tantum 6; medios praeterea montes Caribes, genus hominum ferox, humanarum carnium edax, sine legibus, sine imperio, vagum, occupant. Oppressis namque montium habitatoribus aurifodinarum, quae scatent in iis montibus, cupiditate raptati proprias et ipsi sedes deseruere. Eo enim auro quod ipsi miserorum monticularum lacertis effodiunt, in laboratas laminas et varias imagines has et huiuscemodi alias effigiato, quidquid appetunt, assequuntur, Fabros namque et ipsi aurarios habent, qui monilibus formandis invigilant: rude siquidem aurum nos non maioris facimus quam luteos globos, priusquam opificium dextra fabrefacti prodeant in fictile vas aliquod nobis gratum aut necessarium. Fictilia et ipsi habent non inculte formata. Haec nos abillis nostrorum proventuum (puta mancipiorum in bello, profligatis hostibus, captorum, quae coëmunt edenda, lodicumque et supellectilium ad domorum ornatum) permutatione comparamos. Esculenta quocque illis nos praebemus, quibus ipsi carent: quippe qui montes incolunt. Vgl. P. Martyr, Decad. II lib. III fol. 31 v. C. — Das sechs Tage von Comogre entfernte Land Tumanamá mit den benachbarten, von menschenfressenden Cariben bewohnten Bergen paßt der ganzen Schilderung nach nur auf das Gebiet der menschenfressenden Capuzigra und Tamazagra, die freilich etwas weiter südöstlich im zentralen Darien eingedrungen waren (s. Pascual de Andagoya). Auf die Frage, woher sein Gold stamme, antwortete Tubanama, daß man es in sehr fernen Minen finde und daß es von seinen Vorfahren auf dem Rio Chucunaque (= Comogre) gebracht worden sei. Aber die Leute Pocchorosas und seine anderen Feinde behaupteten, er habe gelogen und daß sein Gebiet Gold im Überflusse hervorbringe; s. P. Martyr, Decad. III cap. 3. Es scheint aber, daß Tubanama nicht log; denn die massiven Goldgefäße der Bergbewohner der „anderen“ Abdachung (der pazifischen), von denen ebenfalls bei P. Martyr (Decad. II cap. 3) die Rede ist, deuteten wohl schon auf Peru hin, von welchem Lande ja die Spanier zuerst bei den Cueva-caciquen Kunde empfangen.

Die Spanier, die den Rio Sucio 21 leguas weit aufwärts gefahren und in das Sumpfgebiet der baumbewohnenden Leute von Abibeiba gekommen waren (vgl. Sierra „d'Abibe“ der Karten), erhielten hier dieselben Nachrichten über die Goldminen, die kannibalischen Caribes, wie man sie bei Comogre gesammelt hatte; s. P. Martyr, Decad. II cap. 4. Nach Vasco Nuñez de Balboas Brief vom 20. I. 1513 (apud Navarrete III p. 363) kam alles Gold der am Golfe von Urabá seßhaften Caciquen aus dem Hause des Caciquen Davaive und dessen Gold stammte aus einem von menschenfressenden, unzivilisierten Menschen bewohnten Berglande, das etwa 20 leguas südlich des Golfes von Urabá beginnt. Die Minen lagen dann gegen Osten, zwei Tage weit vom Caciquen Davaive (l. c. p. 364). Dieser Cacique Davaive beschäftigte hundert Menschen dauernd mit Schmelzen und Bearbeiten von Gold (l. c. p. 365). Über die Goldschätze Dabaibas s. auch P. Martyr, Decad. VII cap. 10 und Cieza de León, Crón. del Perú I pt. Madrid 1862, cap. XII p. 365 (l.). Cieza (cap. VI p. 361) spricht bei Erwähnung der Goldsachen von Urabá von „joyas muy ricas de campanas, platos, joyeles y unos que llaman *caricuri-es*“, gebraucht also hier das karaibische Wort *cara-caru* „Gold“ (tamanakisch *cari-curi*, kumanagoto *carcury*). Es ist jedoch sehr fraglich, ob das Wort dieser Gegend selbst angehörte oder als gebräuchliches Lehnwort von Cieza verwendet wurde; denn er gebraucht dasselbe Wort *caricuris* auch für den Nasenschmuck (*clavos retorcidos de oro*) der Indianer Liles (I cap. 28) im südlichen Chocó; vgl. die Nasenstäbe aus Gold namens *cariasiris* der Gegend von Caramairí (Cartagena, Zenú-Küste), die beim Zuge Pedro de Heredias (1533) erwähnt werden; Oviedo, lib. 27 cap. 7 vol. II p. 446 (r.).

¹⁾ Piedrahita, Hist. del Nuevo Reino de Granada (1688), lib. III cap. 1 p. 47 (Bogotá 1881): „Valle de Tayrona . . . el centro donde ocurría todo el oro de la provincia à la fundicion y platería de joyas que en el estaba . . . Los Tayronas . . . se fueron extendiendo en su antigüedad por todas las Sierras de Santa Marta, desde la Nevada, (asiento de los cobardes Aruacos) hasta las últimas extremidades, que rematan en la ciénega y provincia de Chimila; en cuyas cumbres, serranías y quebradas se hallaron ricos minerales de oro, que despues se llamaron de Buritaca (Buritaca, nicht zu verwechseln mit den Minen von Buritica bei Antioquia in Columbien, wonach die betreffende Stelle in meinem Werke über

Zeit über alle Gebirge Santa Martas von der Nevada (dem Sitze der feigen Aruacos) bis zur Provinz Chimila erstreckt hatten. Diese Tayrona waren die Herren der Goldlager und kostbarer Gesteine, wie Porphyrs, gesprenkelten Marmors, Jades, Carneols und Nephrits; das Tayronatal war der Mittelpunkt, wo alles Gold der Provinz zum Guß und zur Bearbeitung gelangte. Daher wohl auch die Bedeutung „Schmiede“, die für Tayrona angegeben wird. Diese Indianer fertigten schöne Filigrankleinodien in mannigfaltigen Gestalten von Adlern, Kröten (oder Fröschen), Schlangen und andere Zierate, mit denen sich die Nationen vom Cabo de la Vela bis zur Culata de Urabá, also längs der ganzen atlantischen Küste Columbiens, schmückten¹⁾.

In Curiana hing man an die Perlen [*tenoras*] kleine Vögel und andere kunstvoll gefertigte Tiere unreinen Goldes. Dies Gold stammte aus dem Lande Cauchieta, die Küste gerade gegen Westen sechs Tage weit entfernt, wo es zu Schmuckstücken verarbeitet wurde. Die Bewohner von Cauchieta, bei denen das Gold sich fand, vertauschten es gegen Carneol-Perlen [*corixa*]²⁾.

Zentralamerika I 1 p. 58 zu berichtigen ist), Cordoba y Sevilla . . . de cuya riqueza eran dueños los Tayronas, como de las canteras ó minas que en dichas sierras se hallan de pórfidos y mármoles jaspeados, piedras de hijada, sangre y riñones, labradas con extraordinario arte y curiosidad para el arreo de las mujeres.“ Über diese Steine vgl. auch Glij, Saggio di Storia Am. IV Rom 1784, p. 226. Tayrona bedeutet geradezu „fragua“ (Schmiede), Piedrahita, l. c. p. 47. Diesen Tyarona waren große Ortschaften wie Posigueyca, Mongay, Aguarungua, Sinanguey und Origueca untertan; s. Piedrahita, l. c. p. 48. Nach Piedrahita (p. 295) waren die Tayrona vorherrschend in dem ganzen Gebiete von den Sierras nevadas der Aruacos bis zum Zentrum von Urabá. Mit dieser letztgenannten Gegend kann das Gebiet der Caciquen Capuzigra und Tamazagra in Darien gemeint sein. Über die neuesten Grabungen Masons s. den Nachtrag 3.

¹⁾ Piedrahita, lib. VI cap. 9 p. 334: „Una de las tres más belicosas naciones que habian sobresalido en las Indias, y en cuyo valle estaban los minerales de oro y platería en que se fundían las primorosas joyas de filigrana en varias figuras de águilas, sapos, culebras, orejeras, chagualas, medias lunas y cañutillos, de que tan vistosa y ricamente se arreaban todas las naciones que corren desde el Cabo de la Vela hasta la Culata de Urabá, y la suma cuantiosa de oro en puntas y polvo que depositaban los sepulcros, que en la misma distancia se encontraban à cada paso y aun de presente no faltan.“

Von den Aruacas sagt Oviedo (lib. 24 cap. 7 vol. II p. 267 [r.]), daß sie wenig Gold hatten, dagegen aber „unas piedras que llaman ellos *abas*, que son à manera de jaspes labradas, y de que hacen sartales y estiman mucho“, eine Angabe, die an die bearbeiteten bunten Steinzierate der Tayrona bei Piedrahita (s. oben) erinnert.

²⁾ P. Martyr, Decad. I lib. 8 fol. 19 r. B: „Aviculas aliaque animalia multa pulchre formata ex auro, non puro tamen, unionibus annectebant: sed ad eos aliunde per permutationem feruntur“. Ibid. fol. 19 v. C.: „Curianenses, unde aurum illud assequerentur, interrogati: ex quadam regione, nomine Cauchieta, quae à se ad occidentem recto littore 6 soles distabat, in easque formas ab ipsius terrae opificibus conflari innuebant . . . in Cauchieto: Incolae adveniunt intrepidi, ferunt de auro, quod nativum illis erat. Uniones isti collo gestabant: sed ex Curiana per auri mutationem ad eos ferebantur.“ Vgl. auch Las Casas, lib. I cap. 170, Bd. I p. 489 (r.). Siehe auch A. Ernst in Ztschr. f. Ethnologie, Bd. 27 (1895), Verhdlg. p. 34. Über Gold- und Perlschmuck der Männer und Frauen von Cumaná s. Gomara, Hist. de las Indias cap. 79 (edid. Barcia) II p. 72 (r.). Auch die Cuica-Indianer (des Staates Trujillo in Venezuela) hatten bunte Steinperlen, die sie den Tempelidolen darbrachten: „ouillejos de hilo del mismo algodón, sartillas de quitero, que son cuentas de muchos colores de piedras; y huesos teñidos, en especial de piedras verdes, que dicen algunos son tan buenas para dolor de hijada, como las de Santa Marta.“ (Fray P. Simon, Quinta Not. hist., Cuenca 1629 p. 3941.; vgl. auch Piedrahita p. 360.)

In Venezuela fand man im Jahre 1533 verschieden-karätige Goldadler bei den mit den Bubures sprachverwandten Pemenos, die im Osten des Valle de Upar wohnten. Oviedo, der selbst einige dieser Goldadler besaß und deren viele sah, beschreibt sie uns genau¹⁾. Am Golf von Venezuela (Maracaybo) bestand seitens der Coanaos ein schwunghafter Salzhandel im Austausch mit Goldadlern; diese Coanaos folgten auf die Buredes (Verwandte der Bubures) und wohnten bis zum Cabo de la Vela (der Guajirolhalbinsel²⁾). Alfínger traf im Bereich der heutigen Motilonen Goldadler und „carcuris“³⁾.

Auf der Insel Trinidad wurden nach Las Casas (Hist., Doc. inéd. p. 1. Hist. de Esp. Toms 63, p. 234) Goldadler als Brustschmuck von den Häuptlingen getragen. Franzosen, die mit ihren Schaluppen 15 Tage am unteren Orinoco weilten, tauschten viele Adler und Caracories aus feinem und geringem Golde ein (Oviedo y Baños Bd. II, p. 308). Den Orinoco weiter aufwärts in der Gegend des Caciquen und der Ortschaft Cabritu, d. h. der Caverres am Südufer des Orinoco vom Rio Caura bis Caicara (s. Julio C. Salas, Tierra-Firme, Mérida 1908, p. 151), fand man Schmelztiegel (crisoles) „que era el trato de los indios desto pueblo, por los buenos barreros que hallauan por esto, con que tratauan con los pueblos convezinos para las fundaciones que hazian de oro“ (Fray P. Simon, Tercera Not. hist. cap. 25 p. 2231., Cuenca 1629).

Als im Jahre 1536 Hierónimo Dortal den Rio de Huyapari (Orinoco)⁴⁾ aufwärts weit nach Süden fuhr bis zur Provinz Temeurem des Caciquen Chapachauru, fand man dort unter etwa 2 Grad n. Br. Anzeichen von Goldschmelzerei. Dem Gobernador wurde unter anderem ein großer Goldadler überreicht; drei oder vier Tagereisen weiter in der Provinz Tihaos sei, wie man sagte, alles reich an Gold⁵⁾. Auch Columbiens Hochland weist mannig-

¹⁾ Oviedo, lib. XXV cap. 1 vol. II p. 271 (r.): „En esta nacion (de los *pemenos*, y hablan como los *bubures*), desde la Culata, ò mejor diciendo, la parte mas austral de la laguna é Axuduara, y en todos los pueblos que están entre la laguna é la sierra de Comunerí, que hay à partes 3 y à partes 4 è 5 leguas de lo uno à lo otro, desde donde toparon à aquel Francisco Martin hasta Mapauire, donde los chripstianos estaban, se ovieron 2500 pesos de oro ò mas, de aguilas y patenas é otras piezas. Pero porque estas águilas se nombran en muchas partes de estas historias, digo como hombre que hé tenido algunas y hé visto muchas dellas, que son unas piezas de oro llanas en figura de águila, abiertas las alas, y delgadas y pequeñas y mayores, é otras mãs gruesas, de oro de diversos quilates é diferentes leyes, segund son chicas é grandes, unas de oro fino, y otras mas baxas, é otras encobradas.“ Ebendort heißt es von den Coanaos: es gente cresçida y animosa; cubren sus vergüenças, y es gente que tracta mucho la tierra adentro, llevando sal à vender à trueco de oro labrado en águilas é çarçillos é otras piezas quellos usan para su arreo, é las tienen por joyas.“ Über den Goldhandel der Bubures, Parabuyes und Çondaguas s. Oviedo, lib. XXX cap. 4 vol. II p. 279. Er nennt die Stämme „gente doméstica“ und fügt über die andere Nation der Pemeos hinzu: „Estos *pemeos* tractan poco oro, y tienen cobre por moneda, y es tierra de muchas ciénagas.“ Über Goldadler in Venezuela s. noch Oviedo, vol. II p. 247 l. u. r.), 271 (r.), 295 und 296 (l.).

²⁾ Oviedo y Valdés, lib. XXV cap. 1, vol. II p. 271. Über Goldadler als Tauschmittel bei den Güigüires, Bobures und anderen Stämmen am See von Maracaibo vgl. Julio C. Salas, Tierra-Firme (Venezuela y Colombia), Mérida (Venezuela) 1908 p. 49 und 52.

³⁾ Oviedo y Baños, Hist. de la conq. y pobl. de Venezuela. Madrid 1885. Bd. II p. 230.

⁴⁾ Oviedo y Valdés, vol. II p. 216 (l.).

⁵⁾ Oviedo y Valdés, lib. XXIV cap. 10, vol. II p. 247.

faltige Goldadler auf. Ich sah sogar eine kleine columbische Goldfigur, die am Halse einen winzigen Adlerschmuck trägt.

Im Tal des Caciquen von Baganique, eines Untertanen des Chibchakönigs Quemuenchatocha von Tunja, fand Vanegas einen Tempel voll mit Schätzen von Gold und Smaragden. Unter den Zieraten befanden sich goldene Adler, kleine Schlangen und andere Tiere, die den Idolen dargebracht worden waren¹⁾. Ebenso erbeutete man beim Angriffe Quesadas auf den Palast des Königs Quimuinchatocha von Tunja ungeheure Mengen von Gold, eine goldene Urne mit Totenknochen und Smaragden, sowie Platten, Nasenringe, Adler und andere Zierate²⁾. Als Capitän Lázaro Fonte versuchte, den berühmten heiligen See von Guatavitá zu entwässern und der Wasserspiegel sich tatsächlich gesenkt hatte, fanden sich am Ufer verschiedenartige Goldsachen wie Nasenringe, Schlangen, Adler und außerdem Smaragde³⁾. Unter den Opfern, welche die Chibchapriester den Idolen darbrachten, waren goldene Schlangen, Frösche, Eidechsen, Ameisen und Würmer, Pumas und Jaguare, Affen, Füchse⁴⁾.

Goldadler fanden sich in einem unterirdischen Tempel bei Yarumol in Antioquia. Das Hauptstück bestand in einem 38 cm hohen, 66 cm breiten Goldadler mit ausgespannten Flügeln, in den Krallen zwei Frösche haltend und umgeben von zwölf Fröschen aus Gold abwechselnd mit vierzehn menschlichen Goldfiguren⁵⁾.

Die Goldsachen des columbischen Hochlandes und der südlich angrenzenden Cordilleren waren weit im Umkreise verbreitet. Den Costa Rica-Stücken teilweise verwandte Arbeiten kamen in bedeutender Tiefe am Cerro Zapamé im nördlichen Küstengebiet Perus zum Vorschein⁶⁾. Oviedo erwähnt Gold- und Silbergefäße sowie Llamas bei den Guaypies, die wohl im Gebiete des oberen Rio Vaupes zu suchen sind⁷⁾.

¹⁾ Fray Pedro Simon, Noticias Historiales IIa, Parte (Bogotá 1891) II cap. 22 p. 183 u. 184.

²⁾ Piedrahita, lib. V cap. 4 p. 115—116; vgl. Fray P. Simon, l. c. cap. 24 p. 191.

³⁾ Fray P. Simon, l. c. III cap. 3 p. 249. Der Fürst, mit Gold bestäubt, spendete Goldsachen und Smaragde, einige Male im Jahre, morgens der Sonne, *ibid.* III cap. 1 p. 242—243. Antonio de Sepúlveda fand im teilweise entwässerten See von Guatavitá Sachen im Werte von 5—6000 Dukaten, *ibid.* III cap. 3 p. 249. Vor einigen Jahren bildete sich in England eine Aktiengesellschaft zur völligen Trockenlegung des Sees. Über die wenigen bisher gemachten Funde, falls sie wirklich aus dem See herrühren, wurde den Aktionären ein Bericht mit Abbildungen zugestellt, wovon ich eine Kopie in meinem Archiv besitze. — An Goldarten der Chibcha unterscheidet Oviedo, l. 26 cap. 11, Bd. II p. 361, 362, 367: oro fino (191 194 pesos), oro mas baxo (37238 pesos) und otro oro que se llama chafalonia (18390 pesos). Chafalonia ist im Spanischen „verarbeitetes Silber“. Es handelt sich also dabei entweder um silberhaltiges Berggold (aurichalcum bei P. Martyr), oder um Legierungen von Gold mit Silber.

⁴⁾ Piedrahita, cap. 3 p. 14. Vgl. J. de Castellanos, Hist. del nuevo reino de Granada, edid. Ant. Paz y Melia, Madrid 1886, I p. 44.

⁵⁾ Liborio Zerda, El dorado, Bogotá 1883, p. 46—47.

⁶⁾ W. Lehmann, Kunstgeschichte des alten Peru, Berlin 1924 (Wasmuth). Eine Goldspinne s. Abb. 12 p. 20 und Text p. 21.

⁷⁾ Oviedo, lib. 25 cap. 13, Bd. II p. 309 (r.). Vgl. hierzu die Expedition des Felipe de Utré (1543) von der Provinz Papamene aus, die von Timana ab beginnt, wo der große Rio Papamene ent-

Außerordentlich ergiebig an Goldschätzen war das jetzt fast unbekannte Land am Flusse Zenú, dessen Quellen zwischen Chocó und Cauca-Tal liegen. Es scheint, als hätten die gemäßigt anthropophagischen Quimbaya des Cauca mit den Zenú-Bewohnern zusammengehungen, vielleicht auch mit den Tayrona¹⁾. Das in den vorstehenden Angaben öfters Guanin genannte Gold war eine stark kupferhaltige Legierung eines mit Silber stets mehr oder weniger vermengten Rohgoldes. Das Wort ist arawakisch-antillären Ursprungs (Haiti), während das entsprechende *caracoli* den karaibischen Sprachen angehört. Auf Haiti nannte man zur Zeit des Columbus die Gegend von Trinidad und das nahe Festland von Südamerika „Guanin“. P. Pane überliefert in den *Historie del Signor D. Fernando Colombo, Venetia 1709, cap. III, p. 256*: „Guagugiona partì con tutte le donne, e se n'andò cercando altri paesi, e giunse à Matinino, dove subito ei lasciò le donne, se n'andò in un' altra regione, chiamata guanin.“ (vgl. auch cap. V, p. 257 und cap. VI, p. 258).

Das außer *guanin* noch öfters gebrauchte Wort *tumbaga* ist im Spanischen ein Lehnwort aus dem malayischen *tembag* „Kupfer“ und bezeichnet nach dem *Diccionario de la Lengua Castellana por la Real Academia Española* (Madrid

springt. Die Stadt Macatoa lag auf dem anderen Ufer des Rio Guagura [Guaviare]; s. Piedrahita, lib. 10 cap. 2 p. 267. Piedrahita erwähnt lib. 9 cap. 3 p. 243 gelegentlich der Expedition des Hernan Perez de Quesada (1541) bereits die Indios Macos, den Rio Papamene, die indios Guaipis, Choques (Menschenfresser) und den Rio Bermejo als Grenze, bis wohin Jorge Spira etwa 500 leguas vom Meer des Nordens vorgedrungen war. An einer anderen Stelle (lib. 10 cap. 2 p. 270) spricht Piedrahita von Guayupes, wie sie in ihrer Sprache sich nannten, als Vasallen des Caciquen von Macatoa. Diese Guayupes dürften mit dem Namen des heutigen Rio Vaupes übereinstimmen.

Schwere Goldidole fand Felipe de Utre (1543—44) später im Reiche der Omeguas im Tempel des Caciquen Cuarica; Piedrahita, lib. 10 cap. 5 p. 280.

Die Goldsachen des Quellgebietes des Rio Meta hingen mit dem Hochlande von Columbien zusammen. Beim Caciquen Guaygueri erhielt man Nachrichten von dem Goldlande und seinen Llamas; Oviedo, lib. 25 cap. 12, Bd. II p. 307 (l.); vgl. p. 304 (l.) und 308 (r.).

¹⁾ Cieza de León I cap. 24 meldet, daß die Quimbaya vor langer Zeit eingewandert waren. Seler („Globus“ Bd. 64 Nr. 15 [1893] S. 246) wies schon darauf hin, daß im Zenú-Gebiet die besonders goldhaltigen Gräber, nach dem Bericht Fray Pedro Simons, sich dadurch erwiesen, daß sie unter der oberflächlichen schwarzen Humusschicht mit Erde besonderer, abstechender weißer Farbe gefüllt waren wie in Columbien bei den Quimbaya. Wahrscheinlich hat, meiner Ansicht nach, Oviedo (lib. 6 cap. 8, Bd. I p. 188 [l.]) ähnliche Verhältnisse im Auge, wenn er von Goldsachen spricht, die unter einer Kohlen-schicht in der Erde gefunden wurden. Julio C. Salas, *Tierra-Firme, Mérida (Venezuela) 1908 p. 15* behauptet, daß die Achaguas und Guamocos (Zenús) die schwarze Erde abgetragen und das Grab mit roter, von anderwärts her geschaffter Erde bedeckt hätten.

Über die Goldsachen von Zenú s. M. F. de Enciso, *Suma de Geographia* (1519), 1546 fol. 55 v. Er unterscheidet Goldsachen entweder mit Silber oder mit Kupfer als Unterlage. Das Rohgold bezogen die Zenú-Indianer aus Bergen des Zenú-Quellgebietes mit den Ortschaften Mocri, Cubra, Cudra usw. und verarbeiteten es in ihrer 10 leguas vom Nordmeer am Zenúflusse gelegenen Ortschaft; vgl. auch Piedrahita, lib. III cap. 4 p. 60 über den Zug Pedro de Heredias nach Zenú. Von ungeheuren Reichtümern der Gräber Zenús spricht Cieza de León I cap. 62, der sich dort 1535 befand. Übrigens unterscheidet Cieza (I cap. 63) offenbar zwischen Schachtgräbern und Mounds, wie wir solche auch in Costa Rica, Ecuador usw. antreffen. Denn er sagt: „En el Cenú muchas de las sepulturas eran llanas y grandes con sus quadras: y otras eran con mogotes, que parecian pequeños collados.“ Vgl. auch Seler, ges. Abhdlg. V p. 69.

1884 p. 1057) ein Gemisch von gleichen Teilen Gold, Silber und Kupfer: „de que resulta un metal de color cobrizo y obscuro, bastante frágil, cuya propiedad dió origen à la preocupación de creerse por algunos que las sortijas de tumbaga, quebrandose, los preservaban ò avisaban de varios accidentes y enfermedades.“¹⁾).

Gold geringer Feinheit nannte man nach Milla (Hist. de Am. Centr. I, p. 213) in Guatemala *tepuzque*. Das Wort gehört zum Aztekischen *tepoztlī* „Kupfer“. *Taguzgalpa* hieß nach Juarros (II 205, I 61) die Nordküste von Honduras vom Rio Aguán bis zum Cabo Gracias à Dios. Bischof Pedraza schreibt im Jahre 1544 *Tagiusgualpa* und übersetzt „casa donde se funde el oro“ (Col. doc. inéd. Arch. de Ind. II Ser. Bd. 11, 1898, p. 407). *Taguz*, *Tagiuz* [richtiger *Taguiz*] gehört der Pipilsprache an und bedeutet „Gold“. Oviedo (lib. 29, cap. 21, vol. III, p. 103) überliefert das Wort *taguizte* „Gold“ bei den Nicaraos (s. W. Lehmann, Zentralamerika Tl. I, Bd. 2, Berlin 1920, p. 627 und p. 1014, Nr. 87). Eigentlich bedeutet *taguizte* soviel wie etwas „gleißendes, rötlich schimmerndes“ und entspricht aztekischem *tlahuiztli*, das von *tlahui* „rötlich leuchten“ (z. B. Morgenröte) sich ableitet, aber im Aztekischen den Sinn von „Devise“, nicht aber von Gold hat.

Das Maya-wort für Gold ist *kankan takin* „gelbes Metall“; *zac takin* „weißes Metall“ ist Silber, während *takin* „Geld“ bedeutet (s. Fr. Pedro Beltran, P. Perez, Mérida 1898). Nach Beltran ist *mazcab* „hierro, machete, campana“ etc. und *kankan mazcab* „Kupfer“, d. h. gelbes *mazcab*. Dieses *mazcab* entspricht offenbar dem Worte *mazca* bei Las Casas für kupferhaltiges Gold auf der Insel Cozumel. Im Aztekischen ist *tepoztlī* „Kupfer“, *tliltic tepoztlī* „schwarzes Kupfer = Eisen“. Die Bedeutung „Eisen“ für *mazcab* bei den Maya ist sicherlich nicht ursprünglich. Für „Eisen“ sollte man ein „schwarzes *mazcab*“ erwarten, worauf auch „gelbes *mazcab*“ = Kupfer schließen läßt. *Mazcab* selbst bedeutete anscheinend eigentlich eine Kupferlegierung, einerseits Guanin, andererseits vielleicht Bronze (s. „Glocke“ bei Beltran). Da die Spanier Eisenäxte einführten, konnte *mazcab* im Sinne von Bronze auch auf Eisenwerkzeuge übertragen werden und zur Bedeutung „Eisen“ gelangen.

Der Ausdruck *tepuzque* für geringwertiges Gold in Guatemala erinnert sachlich an *mazcab* bei den Maya, insofern es sich hierbei um Kupfer oder Kupferlegierungen handelt.

Die Analyse eines der costaricanischen Goldadler der Marx-Wiss'schen Sammlung des Münchener Museums für Völkerkunde ergab eine Zusammensetzung von 57,75 % Gold, 4,78 % Silber und von 37,45 % Kupfer. Diese Legierung erinnert an die der Goldsachen der Quimbaya, die Restrepo y Escobar

¹⁾ Nach Feldhaus, Technik der Vorzeit, Leipzig u. Berlin 1914, Sp. 1177, kam das Tambac unter Ludwig XIV. (1661—1715) aus Siam nach Europa. Der angebliche Engländer namens Tombac, der die Legierung verbessert haben soll, ist in englischen Patentregistern nicht zu finden.

Für die Gegend von Turrialba (Costa Rica, Hochland) finde ich in einem Bericht vom Jahre 1747 bei Fernandez, Col. doc. IX p. 369 folgende interessante Angabe: „En el lado del Sur, à distancia de 1 legua, tiene mineral de metal con mezcla de oro, y lo más que se saca, es tumbaga.“

in Medellín hatte untersuchen lassen¹⁾. Es finden sich in Costa Rica auch Stücke reineren Goldes, doch ist der Gehalt ein sehr schwankender aus Gründen, die auch von dem Zweck und der Form der Gegenstände mitbestimmt sein dürften. Fast reine kupferne Schmuckstücke sind ungemein selten. Von ärmeren Leuten wurden statt des Goldes Zierate aus Stein und Ton in Form der Goldsachen getragen.

In der alten Literatur liest man, daß die Goldsachen des costaricanisch-panamenischen Kulturgebietes, die, wie schon die Formverwandtschaft der Figuren zeigt, nahe mit Columbien zusammenhängen²⁾, mittels einer Pflanze vergoldet worden seien. Solche Nachrichten liegen für Zenú, Tierra Firme, Santa Marta vor³⁾.

¹⁾ Vgl. Seler, „Globus“ Bd. 64 Nr. 15 (1893) S. 247 (r.). Bei fünf Stücken war die Zusammensetzung folgende:

	1.	2.	3.	4.	5.
Gold	47,00	40,50	40,00	44,40	53,70
Silber	13,00	9,50	13,50	101,80	13,90
Kupfer	49,20	50,00	46,50	44,80	32,40

Seler findet auch in der Technik der Quimbaya eine größere Ähnlichkeit mit den Grabfunden von Chiriqui als mit denen der Chibcha (l. c. p. 248). Das Verfahren ist das der verlorenen Form; die Chibcha kannten zwar auch diese Technik, bedienten sich aber außerdem des Kastengusses, der Filigranlötung und des Treibens über Goldsteinen. Über solche Steinplatten s. Bastian und Voß in Verhdlg. Berl. Anthropol. Ges. 1882, p. 517; vgl. Veröff. Kgl. Mus. f. Völkerk., Berlin 1888, Okt.; Schmeltz, Intern. Arch. f. Ethnogr. I (1888) p. 233—234 (angeblich von Curaçao stammendes Stück). — Über sonstige Goldanalysen findet sich reiches Material mit Literatur bei G. de Créqui-Montfort et P. Rivet, Journ. Soc. Am. Paris, N. S. XI (1919), p. 525—591; Arsandaux et Rivet, ibid. XV (1923) p. 169—181; Rivet, ibid. XV p. 183—213; Arsandaux et Rivet, L'Anthropologie, Paris 33 (1923) p. 63—85; Arsandaux et Rivet, Journ. Soc. Am. I XII (1921) p. 216—280; s. auch Krickeberg in Buschans illustr. Völkerkunde I 1922 p. 343, 351.

²⁾ Schon A. H. Keane, The world's peoples, London 1908, p. 281—282, bemerkt treffend: „The whole of the Panamá cultural area seems like an advanced province of the civilised muyscan (chibcha) nation, who occupied the Cundinamarca plateau in the present State of Colombia, and were also famous workers in the precious metals.“ Neuerdings haben Arsandaux und Rivet die metallurgische Provinz des Chiriquiflusses und Columbiens als technisch einheitlich näher erwiesen, Journal Soc. des Américanistes, Paris N. S. XV (1923), p. 169—213. Doch erstreckt sich nach den Ergebnissen meiner Forschungen und Reisen der Stil der den Chiriquistücken verwandten Goldsachen, insbesondere der Goldadler bis nach Guanacaste und vereinzelt bis zum Süden der pazifischen Küste Nicaraguas.

³⁾ Gomara (p. 199r.) sagt von Zenú: „Labran de vaciadiza y doran con yerba.“ Oviedo, lib. VII cap. 8, Bd. I p. 189 von Tierra Firme: „Los indios saben muy bien dorar las piezas é cosas que ellos labran de cobre é de oro muy baxo y tienen en esto tanto primor y exçelencia, y dan tan subido lustre à lo que doran, que pareçe que es tan buen oro como si fuesse de 23 quilates ò màs, segun la color en que queda de sus manos. Esto hacen ellos con ciertas hiervas, y es tan grande secreto . . . no se hace sino en la Tierra firme; yo hé visto la hierva, é indios me la han enseñado; pero nunca pude por halagos, ni de otra forma sacar dellos el secreto, é negaban que ellos lo hacían, sino en otras tierras muy lexos, señalando al sur ò parte meridional.“

Für die Gegend von Santa Marta liegt ein Bericht über Kupfervergoldung bei Gomara vor (Hist. de las Indias cap. 71, edid. Barcia II p. 64 [r.]): „Ai en Santa Marta mucho oro i cobre, que doran con cierta ierva majada, i esprimida. Fregan el cobre con ella, i secando al fuego; tanto mas color toma, quanto mas ierva le dan: i es tan fino, que engañò muchos Españoles al principio.“ Vgl. Fernández de Enciso, Suma de geographia, Sevilla 1519 fol. h III. Über vergoldete Metallarbeiten von Chiriqui vgl.

Ob die geheimnisvolle, offenbar organische Säuren enthaltende Pflanze Oviedos, Encisos und Gomaras eine Oxalisart war, läßt sich nicht sicher entscheiden. Rivet ist, was Ecuador betrifft, geneigt, an *Oxalis pubescens* zu denken¹⁾.

Ich möchte noch darauf hinweisen, daß ich bei meinen langjährigen Studien über die Goldtechnik Mittelamerikas auch auf eine merkwürdige Angabe stieß über ein altes Vergoldungsverfahren mittels Pflanzen und sauren Früchten in China²⁾. Da hierbei Quecksilber verwendet wird, so könnte man denken, es werde sich das altamerikanische Verfahren ebenfalls des Merkurs bedient haben. Die sauren Pflanzensäfte würden dann nur die Oberfläche, sei es der kupfernen, sei es der guaninartigen Gegenstände, gereinigt haben, um sie für die vermutliche Goldamalgambehandlung empfänglicher zu machen. Es könnte sich also um eine Art Feuervergoldung handeln mittelst Quecksilbers. Dies läge durch die Verwendung des Feuers schon nach Enciso und Gomara nahe. Das Geheimnis des Quecksilbers wäre dann weder ihnen noch Oviedo von den Indianern verraten worden. Es sei bemerkt, daß den Indianern Quecksilber bekannt war. Jedoch haben O. H. Evans und Rivet gezeigt, daß Behandlung der Legierungen mit Säuren und Erwärmen genügt, um die Goldsachen zu „färben“, und zwar die wenig goldhaltigen, indem man sie erst mit Säuren behandelt und dann erwärmt, die stark goldhaltigen, indem man bei ihnen umgekehrt zu Werke geht³⁾.

Auch bei den Goldsachen des columbischen Kreises gilt also die Erfahrung: es ist nicht alles Gold, was glänzt. Ein großer Teil der stark kupferhaltigen Goldsachen ist künstlich, jedoch ohne betrügerische Absichten, schon von den Indianern in alter Zeit vergoldet worden, sei es durch Färbung, sei es auch Oswald H. Evans, „Nature“, London, Bd. 82 (1909—10), p. 457. Zur Frage der Vergoldung s. auch Krickeberg in Buschans illustr. Völkerkunde, Stuttgart 1922, p. 329.

¹⁾ P. Rivet, Note complémentaire sur la métallurgie Sud-Américaine, Journ. Soc. Am. Paris N. S. XIII (1921), p. 234.

²⁾ Bushell, Chinese Art, vol. I, London 1910, p. 97—98: „Gilded bronze. It is the traditional material of Buddhist images, but there is reason to believe that the art of gilding was known even before the introduction of Buddhism. The usual process is to soak the object to be gilded in a decoction of herbs and acid fruits to which salpêtre has been added to clean the surface; then to heat the metal, to rub it with mercury, and to apply the gold in the form of leaf on the surface thus amalgamated; the mercury is finally volatilised by fire and the work is finished by burnishing remains adherent so as to give it the required polish.“

³⁾ s. Rivet, Journ. Soc. Am. Paris, N. S. XIII (1921), p. 233—234. Rivet (L'Anthropologie, Bd. 33 [1923], p. 75) denkt auch an Vergoldung mittels Wärme und Pflanzensäften bei den Tzapoteken Mexikos. Antonio Julian, La Perla de la America, Provincia de Santa Marta . . . Madrid 1787, discurso X p. 64 ff. handelt von den guacas. Er sagt „que la tradicion general y voz comun en la Sierra Nevada y las contiguas sierras que son las arriba vistas del Tayrona tenian y conocian los Indios, singularmente los Tayronas, una yerba de tal virtud, que ablandaba y amoldaba los metales como ellos querian; y con ella segun su fantasia y habilidad del Indio, el que era bruto pedazo de oro ó de plata, venia à reducirse à la figura de un león, de un sapo y de lo que se antojaba el Indio.“ Dr. Liborio Zerda, El Dorado, Bogotá 1883, p. 23—24 lehnte diese Angabe als unwissenschaftlich ab. Das Weichmachen des Goldes, wenn es sich nicht auf die zersetzte Oberfläche infolge von Pflanzensäuren bezieht, könnte auf Verwendung von Quecksilber schließen lassen.

durch Plattierung, sei es vielleicht auch durch Amalgamierung, die, wenn sie einwandsfrei nachweisbar wäre, wohl den Höhepunkt der Metallbehandlung darstellen würde.

Da gerade die plastisch unebenen und vorspringenden Figuren von Tieren und Menschen nicht so leicht aus reinem Golde herzustellen waren wie die gehämmerten und getriebenen Schmuckscheiben, legierte man das Gold mit Kupfer und konnte es so, wie Augustin de Ceballos (s. oben) angibt, bequemer schmelzen, eine Angabe, deren technische Richtigkeit mir von Herrn R. W. van der Veen in Delft bestätigt worden ist (s. Nachtrag 4). Da diese Stücke aber im Glanze weniger ansehnlich ausfielen, so entstand das Bedürfnis, sie zu vergolden. Dies geschah durch Behandlung der Stücke mittelst ätzender Pflanzensäfte, vielleicht auch hier und da mittelst Quecksilbers und hochkarätigen Blattgoldes.

Die Haupttechnik der Guaninfiguren Costa Ricas war der Guß in verlorener Form, der bis zur höchsten Vollendung gelangt war. Gelegentlich findet man in den hohlen Goldzieraten Reste einer schwärzlich-krümligen Masse, die vom Kerne bei dem Gusse übrig geblieben war.

Auf die anderen in Betracht kommenden technischen Fragen des Lötens, des Filigrans, des Hämmerns, Treibens und Ziselierens usw. soll hier nicht näher eingegangen werden.

Überaus eigenartig klingen die alten Berichte, wonach das Suchen des Goldes in Costa Rica eine heilige Handlung der Indianer ausmachte, zu der man vorher durch Fasten sich vorbereitete und die auch geschlechtliche Enthaltsamkeit erheischte. Wie anders dachten diese Indianer über das Gold als die Europäer! Die eine Stelle bei Columbus wurde schon oben mitgeteilt. Aus Petrus Martyr¹⁾ erfahren wir weiter über die Bewohner der Gegend von Cerrobaró, daß das Goldsuchen nur zu bestimmten Zeiten des Jahres stattfand und anscheinend mit dem Sonnenkulte in Verbindung stand ähnlich den Goldopfern der Chibcha²⁾.

Wie schon gesagt, hängt ein großer Teil der Goldsachen Costa Ricas und Chiriquis nach Form und Technik zunächst mit dem räumlich benachbarten columbischen Kreise zusammen der seinerseits, südlich bis in die nördlichen Küstengebiete Perus (Cerro Zapamé usw.) sich verfolgen läßt. Guanin-artige

¹⁾ P. Martyr, *Summario de la gen. hist. del' Indie occidentali*, Venedig 1534, Libro I fol. 33 v.: „& come li populi *cerbaroi* & gli altri sopradetti, non attendono a cavar l'oro, se non in alcuni tempi dell' anno determinati, della qual cosa sono perfetti maestri, come appresso di noi gli minerali, & che costoro cognoscono gli luoghi, dove si trova maggior quantita d'oro, dal corso del' acque delli fiumi, & dal colore de la vena d'essi, & che credono oltra di questo, che esso habbi in se qualche diuinita, secondo che da gli loro antichi havevano inteso, & per questo con gran cerimonie si preparavano, quando lo andavano à cavare, & tutto il tempo che attendevano à questo essercitio stavano casti, & mangiavano & beevono poco per reverentia abstenendosi da ogni altro piacere. & che adorano il sole in questo modo, quando nasce faccendoli reverentia.“ Die entsprechende Stelle der II. Dekade P. Martyrs cap. 4 (edid. Gaffarel p. 268—269) gibt einen etwas anderen Sinn.

²⁾ Über das Fasten der Indianer Bogotas s. Gomara cap. 72, Barcia II p. 66 (l.): *tienen dieta dos meses al año como quaresma, en los quales no pueden tocar à muger, ni comer sal.*“

Arbeiten aus Metallblech fanden sich auch in der Guaca de la Luna von Moche an der Nordküste Perus. Sie stellen u. a. die vier Hauptgottheiten des Mondheilig-tumes dar (s. W. Lehmann in der Kunstgeschichte Alt-Perus 1924, p. 11 und 24).

Als Träger der Guaninkultur nehme ich in Übereinstimmung mit Rivet zunächst die Chibcha in Anspruch, als deren westliche Ausläufer die Cueva-Coiba, Guaymi-Dorasque, Quepo-Coto, Guëtar, Talamanca usw. sprachlich sich darstellen. Demnach könnten den Chibcha verwandte Stämme im nördlichen Peru (Cerro Zapamé, Moche) den Chimú vorangegangen sein, falls es sich dort nicht geradezu um Proto-Arawaken handeln sollte, die auch bei den merkwürdigen Steinmonumenten von San Augustin im Süden des columbischen Staates Tolima in Betracht zu ziehen sind. In der Tat sehen wir auf den Wandmalereien des Tempels von Moche sowie auf den bikoloren Tongefäßen Chimús die Vertreter zweier Völkerschaften im Kampfe abgebildet; die Keulenträger triumphieren da über die mit Wurfbrett und Federlanze ausgerüsteten Krieger (s. Lehmann in der Kunstgeschichte des alten Peru, 1924 Abb. 28 p. 30). Jedoch scheinen nach Rivets Forschungen (J. Soc. Am. Paris 1923 p. 176) die Chibcha nicht die eigentlichen Erfinder dieser Guanintechnik zu sein, eine Auffassung, die sich mit dem Ergebnis meiner Untersuchungen deckt; aber nach Ansicht Rivets kommen für die Legierung von Berggold und Kupfer Karaiben von Venezuela in Betracht, wonach der Schwerpunkt dieser Metallbereitung im Hinterlande Guyanas zu suchen wäre. Es ist jedoch meines Erachtens zu erwägen, ob nicht außer oder vielmehr an Stelle der Festlandskaraiben an alte Arawaken zu denken ist, die ich Proto-Arawaken nenne und die im nord-westlichen Südamerika vor Zeiten eine hervorragende, die Ausläufer zentral-amerikanischer Kultur vermittelnde Rolle gespielt haben dürften. Rivet (J. Soc. Am. 1923 p. 191ff.) spricht übrigens in diesem Zusammenhange von Arawaken und Karaiben; jedoch meint er, daß die Chibcha erst von zugewanderten Karaiben die Kenntnis des Goldes und Kupfers empfangen hätten und daß in den Händen der Chibcha die Gold-technik sich vervollkommnete, namentlich durch Färben des Guanins. Ich bin der Ansicht, daß besonders Proto-Arawaken Columbiens die Erfinder des Guanins gewesen sein können, daß die Chibcha von ihnen die Goldtechnik, wenigstens die Guaninbereitung, übernahmen und daß die Chibcha, welche das Guaninverfahren verfeinerten, später von „Cariben“ und „cariben“-artigen Stämmen (wie den Tayrona, Zenú-Quimbaya) teils beeinflußt, teils verdrängt wurden. Denn die Quimbaya sind im Cauca-Tale nicht heimisch, sondern vor alters eingewandert. Woher die Chibcha ihrerseits stammen, ist eine allerdings einstweilen noch offene Frage. Die den Chibcha eigentümlichen Goldsachen aus Goldblech mit aufgelöteten Goldfäden scheinen im allgemeinen auf einer primitiven, älteren technischen Stufe stehen geblieben zu sein, während die in verllorener Form hergestellten Gußarbeiten der Quimbaya wie der Stämme Costa Ricas und Chiriquis einen weiter fortgeschrittenen Zustand bekunden. Es scheinen daher die Chibcha eine alte Guanintechnik bewahrt zu haben, die auf proto-arawakische Caquetio zurückgehen dürfte.

Für das Hochland von Columbien denke ich, was Proto-Arawaken betrifft, an die Caquetio, die auch Urícoechea für die den Chibcha vorangegangene Urbevölkerung hält¹⁾ und die nach meinen Untersuchungen (Zentralamerika I 1 p. 42 Anm. 1) Arawaken waren. Ihr Name hat sich in dem des Rio Caqueta und in Caquesa (südlich von Bogotá) erhalten, wahrscheinlich steckt er auch in dem Namen der Landschaft *Cauchieta*. Schon A. Ernst (Zts. f. Ethn. Berlin Bd. 27 (1895) Vhdlg. p. 34) bringt Cauchieto und Caquetios in Verbindung. Das von P. Martyr erwähnte Wort *corixa* für Perle ist, nach Ernst, offenbar arawakisch *kurisa* „Blut“ und bezieht sich also wohl auf blutrote Carneolperlen. Besitzer dieser und anderer farbiger Gesteine waren nach Piedrahita lib. III cap. 1 p. 47 die kriegerischen Tayrona. Das arawakische Wort *guaxiro* kam in der Bedeutung „Herr“ (Häuptling) bei den Indianern Dariens vor (W. Lehmann, Zentralamerika I 1 p. 116—117 Nr. 25 und p. 71). Arawaken saßen zweifellos früher einmal in Südamerika viel weiter westlich. Sie wurden von Karaiben und anderen Völkerstämmen verdrängt. Sollten nicht die Festlandskaraiben erst von den Proto-Arawaken die Guaninbereitung übernommen haben? Im nordwestlichen Südamerika war eine Völkerverschiebung vor sich gegangen, welche die Chocó als fremden Keil zwischen die Cueva und Chibcha eingetrieben hatte. Von den „Schultern Dariens“ aus waren nach Pascual de Andagoya (apud Navarrete III p. 420; vgl. W. Lehmann, Zentralamerika I 1 p. 72—73) jene kannibalischen „Caribes“ Capuzigra und Tamazagra vorgeedrungen, die sich in den Besitz der reichen Goldlager unweit Dabaybe gesetzt hatten. Leider sind die Tayrona, die berühmten, kriegerischen Goldschmiede von Santa Marta, ausgestorben. Von den „feigen“ Aruacos waren die Tayrona doch wohl verschieden, deren Reste in den Chimila aufgegangen sein sollen anscheinend unter Vermischung ihrer von den eigentlichen Aruacodialekten abweichenden eigenen Sprache mit diesen. Sollten die in Dariens goldreichen Bergen eingewanderten grausamen „Caribes“ (Capuzigra und Tamazagra) etwa mit den Tayrona zusammenhängen, die auch für das nicht weit entfernte Gebiet der Zenúbewohner sowie für die Quimbaya des Caucatales in Frage kommen? Die alten Berichte legen die Vermutung nahe.

Ich habe ferner Anhaltspunkte dafür, daß Arawaken auch im südlichen Mittelamerika Spuren hinterlassen haben und es gilt die chronologisch ernste Frage zu lösen, ob diese Arawaken etwa den westlichen Chibchaausläufern in Mittelamerika ebenso vorhergingen wie die arawakischen Caquetio den Chibcha Columbiens. Dies kann nur im Zusammenhang mit anderen Untersuchungen geschehen, die den Rahmen dieses Aufsatzes überschreiten.

II. Der Goldadler von El General.

Im Bribri, einem Talamancadialekte der atlantischen Küste Costa Ricas, heißen die Goldadler, wie ich feststellte, *tañ-pik-ta* „cuenta con alas“ (*tañ* „Wert, Wertstück, Schmuckzierat, Perle“; *iptk* „Flügel“; *ta* „mit“).

¹⁾ Vgl. ebenso Krickeberg in Buschans Illustr. Völkerkunde, Stuttgart 1922, p. 228.



Abb. 2. Übersichtskarte von Costa Rica zur Zeit der spanischen Eroberung.
Vgl. W. Lehmann, Zentral-Amerika, Teil I, Band 1. Berlin (D. Reimer) 1920.
Der Fundplatz des großen Goldadlers, el General, und Palmares (El Palmar), aus dessen Nähe die Steinfigur von Las Pías stammt, wurden im Gebiete des Rio Grande de Terraba (= Rio Diquis) eingetragen.

Die Goldadler Costa Ricas zeigen alle ausgebreitete Flügel und unterhalb des hohlen, halbkugeligen Leibes eine trapezförmige Schneide, die sich nach unten verbreitert. Solche Schneiden finden sich auch bei einem Teile der anderen Goldsachen der Republik wieder. Bei einer auf einem vierfüßigen Schemel sitzenden Tonfigur des Caucatales, die im Berliner Museum aufbewahrt wird¹⁾, sieht man an einer Halsperlkette die wohl als Goldschmuck zu denkenden Anhänger mit solchen, unten breiten Schneiden. Man darf annehmen, daß diese Schneidenform ethnologisch der Rest einer Beilklinge ist, die in ihrem oberen Teile verziert wurde. Tatsächlich kennt man aus Nephrit, Jadeit und anderen Gesteinen bearbeitete Halszierate in Beilform sowohl aus Guanacaste wie aus anderen Teilen Costa Ricas und aus Mexico. Ein herrliches, reich gegliedertes Nephritstück, das unten das Beilende und darüber eine menschliche Figur mit einem Vogel auf dem Kopfe darstellt, habe ich in Guanacaste für das Berliner Museum erworben. Wir haben hier eine ähnliche Entwicklung der Nephritanhänger aus der Beilform, wie sie für die Heitikis der Maori Neuseelands uns Karl von den Steinen gezeigt hat (Archiv f. Anthropologie N. F. 9 [1910] H. 1 u. 2).

Ethnologisch dürfte die Steinbeilform der Anhänger älter sein als die der entsprechenden Metallzierate und ich vermute, daß die Beilschneide vom verzierten Steinbeile auf die Kunst der Goldzierate übertragen worden ist. Inwieweit die verzierten Grünsteinbeile Mittelamerikas auf Mexico oder umgekehrt diejenigen Mexicos auf Mittelamerika eingewirkt haben, läßt sich noch nicht bestimmt sagen.

Im Jahre 1908 hatte ich das Glück, einen erheblichen, in sich geschlossenen Goldschatz, der aus der Gegend von El General (im südöstlichen Costa Rica) stammt, für das Berliner Museum zu sichern. Ich hatte gerade meine Ausgrabungen in Guanacaste beendet, als ich in Puntarenas die Nachricht von dem Funde aus der Hauptstadt San José erhielt. Durch die Bemühungen meiner Freunde, des damaligen deutschen Vizekonsuls Felix Wiss, Prof. Selers, Prof. Ehrenreichs und die hochherzige Stiftung der Frau Alice Mertens gelang es, den Fund, den ich durch eine Vertrauensperson nach Berlin vorausgeschickt hatte, dem Museum zuzuführen.

Abgesehen von den riesigen Goldspinnen, den mit beweglichen Goldplatten geschmückten großen menschlichen Figuren, den Adlern und anderen Zierstücken ist es ein mächtiger Goldadler mit einem Affen im Schnabel, der die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und den ich hier näher besprechen möchte.

Der Adler aus Gold wiegt 365 g, ist 14,8 cm hoch, 15,6 cm breit. Die Affenfigur ist 12 g schwer, etwa 3,3 cm hoch und bis 3,6 cm breit.

Der Adler, mit weit vorspringendem, geöffnetem Schnabel versehen, zeigt konische Stielaugen in kreisrunder Fadenumrahmung. Der Oberschnabel greift bedeutend über den dünnen Unterschnabel herüber und trägt kreisrunde Nasenlöcher, von deren oberem Rande ein Faden bis zu der fadenförmigen Umrahmung des Kopfes sich hinzieht. Am oberen Kopfe neigt sich eine knappe Federkrone nach vorn ein wenig herab. An den Seiten sind zwei drahtartige

¹⁾ W. Krickeberg in Buschans Illustr. Völkerkunde, Stuttgart 1922, p. 345, Abb. 138a.

Spiralen ähnlich den Ohren menschlicher Goldgestalten angebracht. Hinten über dem Kopfe erheben sich zwei flache Tierköpfe mit gebogenem Halse und angefügten kleinen Spiralen am Außenrande. Die Augen sind ähnlich denen des Adlers, nur erheblich kleiner. Diese Tierköpfe sehen wie flache Adlerköpfe mit spitzen, platten Schnäbeln aus, sind aber vielleicht als stilisierte Abwandlung von Schlangen anzusehen, wie sie oft auf costaricanischen Goldaltertümern eingefügt und bei einem von Joyce abgebildeten kleineren Goldadler zu erkennen sind¹⁾. Oder aber es liegt, wie auf den Malereien der Tongefäße Perus die stilistische Eigentümlichkeit vor, Quasten, Bänder u. dgl. m. an ihren Enden mit einem Tierkopf (Schlangenkopf) zu versehen und sie so als beweglich, als belebt darzustellen. Unterhalb des vorderen Teiles des Unterschnabels befindet sich eine hakenförmige Öse (angelötet?), in die eine kleine männliche Affenfigur, den Kopf nach unten, mit dem gebogenen Ende des Greifschwanzes eingehängt ist.

Die Affenfigur hat die Arme winklig gebogen und zur Seite gestreckt; in ähnlicher Haltung sind die dünnen Beine gearbeitet. Leider ist die brüchige Beschaffenheit der Affenfigur schuld daran, daß ein Teil des rechten Beines und der Greifschwanz abgebrochen sind und bisher noch nicht angelötet werden konnten. Der verhältnismäßig große Kopf des Affen zeigt die Nase breit und eingefallen mit kreisrunden Nasenlöchern, die Stirn vorgewölbt, die Augen rund und flach, im geöffneten Munde einige fletschende Zähne. Die Ohren sind drahtartige Doppelspiralen; die Hände haben drahtartige Finger und Handflächen; die Finger sind etwas gekrümmt. Brust und Leib sind halbkugelig geformt, der Leib ist auf der Rückseite hohl wie der Kopf und beide sind ähnlich den entsprechenden Körperteilen der Adlerfigur.

Im ursprünglichen Zustand kommt der Affenkopf zwischen die vorgestreckten Krallen des riesigen Raubvogels zu hängen. Der Körper des Adlers ist als große Halbkugel vorgetrieben und hinten hohl. Die Beine des Adlers sind kurz, am oberen Ende spiralgig eingerollt; die Krallen sind Fingern ähnlich gestaltet: vier oben, leicht gekrümmt und nach vorn gestreckt, eine hakenförmig darunter.

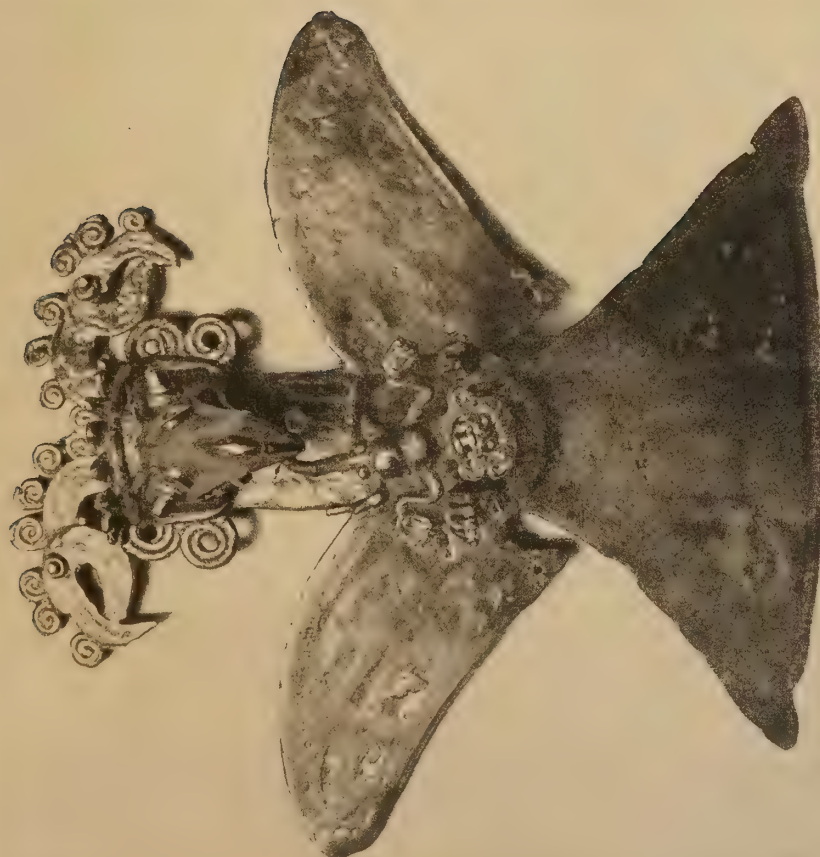
Unterhalb des Adlerleibes sieht man die trapezförmige große Schneide, die wie die ausgespannten Flügel flach und unverziert blieb. Auf der Rückseite sind zwischen Kopf und Leib zwei senkrecht ansetzende, kräftige Ösen angebracht, unzweifelhaft zur Aufnahme der Tragschnur bestimmt. Der hintere Teil des Adlerkopfes ist hohl mit oblonger Öffnung, während die Rückseite des hohlen Leibes etwa haselnußförmig gestaltet ist. Beide Öffnungen sind leicht umwallt.

Der Guß ist etwas grob geraten. Das Gold zeigt an der Oberfläche der Vorderseite eine glattere Beschaffenheit als auf der Rückseite. Die chemische Analyse des Stückes steht noch aus. Nach der brüchigen Beschaffenheit des Äffchens zu schließen, dürfte es sich bei ihm jedenfalls um Guß in verlorener Form von Guanin oder Tumbaga handeln, d. h. um kupferhaltiges Gold. Anscheinend ist der Affe kupferhaltiger als der Adler, vielleicht deswegen, weil

¹⁾ T. A. Joyce, *Guide Am. Antiq. Brit. Mus.*, London 1912, p. 27, fig. 27.



b Ansicht von der Seite.



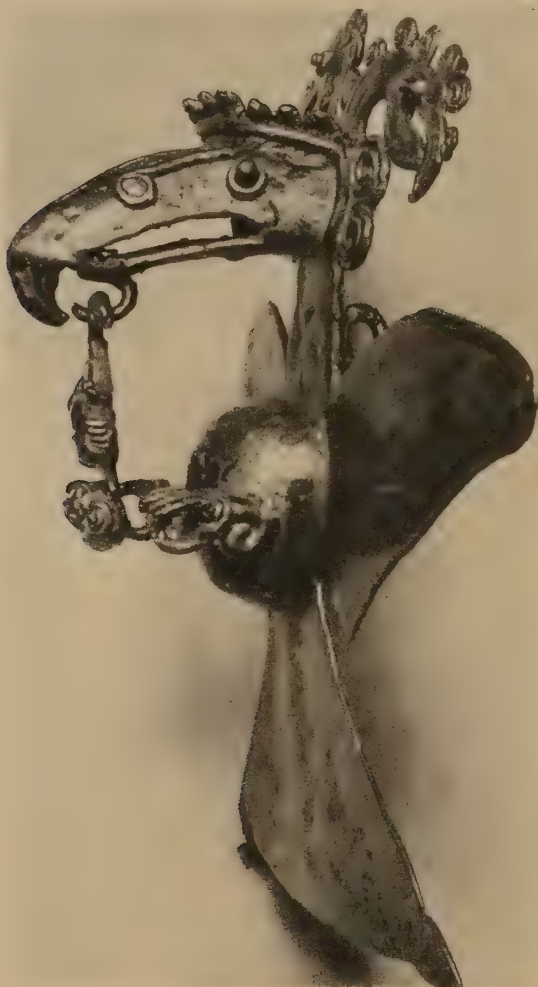
a Ansicht von vorn.

Abb. 1. Goldadler aus El General, Comarca de Puntarenas, südöstliches Costa Rica, Zentralamerika.
Sammlung Felix Wiß — Walter Lehmann (1908). Geschenk von Frau Alice Mertens.
Berlin, Museum für Völkerkunde (Nr. IV C⁴ 32001); 14,8 cm hoch.



d Goldäffchen, das der Goldadler im Schnabel hält. Berlin, Museum für

Völkerkunde (Nr. IV C^a 32025); 3,3 cm hoch.
Nach oben gerichtet.



c Ansicht von der Rückseite.

Abb. 1. Goldadler aus El General, Comarca de Puntarenas, südöstliches Costa Rica, Zentralamerika. Sammlung Felix Wiß — Walter Lehmann (1908). Geschenk von Frau Alice Mertens. Berlin, Museum für Völkerkunde (Nr. IV C^a 32001); 14,8 cm hoch.

die Affenfigur technisch schwerer herzustellen war als der im ganzen einfachere Adler. Ob dieser oberflächlich mit feinerem Golde überzogen worden ist, kann erst eine genaue chemische Analyse ergeben. Doch ist das Gold an der Rückseite da, wo das Stück durch Tragen ein wenig abgenutzt ist, von rötlicherer Farbe als an der Oberfläche der übrigen Teile des Adlers. Einer der Goldadler der Wisschen Sammlung des Münchener Museums ergab nur 57,75 % Gold bei der Prüfung (s. oben).

Der hier in Abbildung a—d (Tafel 61 u. 62) dargestellte Adler ist nach meinen Untersuchungen, die ich auf die ausgestopften Vögel des Museums in San José de Costa Rica mit meinem Bribri-Interpreten ausgedehnt hatte, zoologisch ein *Thrasaëtus harpyia* Linn., der größte Adler der Republik. Das ausgestopfte Exemplar zeichnete sich durch zwei am Kopfe aufragende, weiße Flaumschöpfe aus. Ich bin geneigt, die beiden flachen, bogenförmigen, kopf-ähnlichen Ansätze am Haupte des Goldadlers als solche Schöpfe anzusehen, die, weil am lebenden Tiere beweglich, schlangenartig stilisiert werden konnten.

Im Bribri heißt der *Thrasaëtus harpyia* *sat-pu*¹⁾. Dies bedeutet wörtlich „Affensperber“²⁾. Mein Interpret, der Indianerzögling Juan Salas, übersetzte das Wort mit „Affenräuber“. *Sat* ist „mico colorado“ (*Ateles Geoffroyi*) und *pu* ein Raubvogel, „gavilán de penacho“ (*Spizaetus ornatus* Daud.)³⁾.

Offenbar stellt unser Goldadler den *Thrasaëtus harpyia* dar, wie er einen Affen mit dem Schnabel ergriffen hat. Ein kleinerer Adler mit einer Eidechse im Schnabel ist bei Joyce abgebildet⁴⁾.

Juan Vázquez de Coronado, der Eroberer Costa Ricas, erwähnt in seinem Briefe vom 2. Juli 1563 gelegentlich des Dorfes Coctu (principio del Valle de Guaymi) einen königlichen Adler: „aguila real labrada de oro fino“⁵⁾.

Man darf unter der Bezeichnung „königlich“ entweder einen Hinweis auf den *Thrasaëtus harpyia* erblicken, oder auf ein königliches Abzeichen. Zahlreiche Caciquen der Talamancaküste (s. oben) lieferten den Spaniern ihre Goldadler ab, die offenbar Würdeabzeichen waren.

Nun ist unter den Familienclans des Bribristammes, der sich in zwei exogame Gruppen teilt, deren jede mehrere kleinere Clans umfaßt, in der Gruppe der Tubor-Leute der Clan der Affenleute (*sat-ñak* richtiger als *sark-uak*) derjenige der Königsfamilie⁶⁾. Zu Pittiers Zeiten lebten von dieser Königsfamilie nur noch ein Mann und eine Frau.

Es ist also wahrscheinlich, daß der große Goldadler mit dem Affen im Schnabel insbesondere einen „königlichen Adler“ versinnbildlicht, daß er das

¹⁾ W. Lehmann, Zentralamerika Tl. Bd. I, 1, p. 320 Nr. 317.

²⁾ In den Mythen der Köggaba der Sierra Nevada von Santa Marta in Columbien spielt der Riesensperber (*ulubéi*) eine Rolle. Er trägt den *Nindlue* fort, damit dieser seine Jungen im Nest aufziehe. Vgl. K. Th. Preuß, Anthropos, Bd. XVIII—XIX (1923—24), p. 142.

³⁾ W. Lehmann, l. c. Nr. 320.

⁴⁾ T. A. Joyce, l. c. p. 30 fig. 28 r.

⁵⁾ M. de Peralta, C. R., Nic. y Panamá, p. 773.

⁶⁾ Pittier, Sitz.-Ber. K. Akad. Wiss. Wien, Philos.-Hist. Cl., Bd. 138 (1898), S. 22.

Abzeichen und der Halsschmuck eines Königs der Quepo-Coto oder nächstbenachbarten Indianer gewesen ist.

Die Vermutung liegt nahe, daß auch die anderen Tiere der Goldsachen Costa Ricas Clanabzeichen darstellen und daß wir es da, wenigstens in manchen Fällen, mit alten Totemtieren zu tun haben. Über die totemistische Gliederung der alten Stämme Costa Ricas sind wir leider nicht näher unterrichtet; wir dürfen aber aus der totemistischen Einteilung der beiden Gruppen des Bribri Stammes folgern, daß die ihnen verwandten Stämme ebenfalls, wenn auch vielleicht nach anderen Totems geordnet waren. Hierbei denke ich noch vor allem an den Haifisch, der unter den Goldsachen Costa Ricas vorkommt und der bei den Indianern der atlantischen Abdachung Nicaraguas in Verbindung mit den Jünglingsweihen und Totenfesten eine Rolle spielt.

Es trifft sich einzigartig, daß zu der Darstellung des Riesenadlers, der den Affen raubt, ein Bribrimythus sich erhalten hat, den der um die Erforschung Costa Ricas hochverdiente Prof. Pittier aufgezeichnet hat¹⁾. Mein Bribriinterpret, dessen Vater als Tsukur die alten Überlieferungen kannte, war mit diesen Mythen noch vertraut. Daher habe ich den Pittier'schen wertvollen Text mit Juan Salas sorgfältig geprüft und gebe ihn nach der Salas'schen Redaktion im folgenden, dritten Abschnitte mit Übersetzung.

Der Mythos erklärt, warum einer der höchsten Berge Costa Ricas, der Pico Blanco, weiß, d. h. manchmal mit Schnee bedeckt ist. Dieser Berg, indianisch auch Kamuk genannt, liegt auf der Hauptkordillere von Talamanca im Quellengebiet des Rio Estrella zwischen Rio Lari und Rio Urén. Unweit des Berges im Westen liegt die Ortschaft Ujarras II, deren Name und Lage genau übereinstimmt mit dem Caciquen Uçaraci, der i. J. 1563 als Verfertiger von Goldsachen genannt wird. Der Pico Blanco ist auf Pittiers Karte von Costa Rica (1912) mit 2904 m Höhe eingetragen. A. von Frantzius nennt bemerkenswerterweise diesen Berg Nemú „Jaguar“, ein Name, der in dem Mythos als einer der benachbarten Berge (Namó-surbeta „Pico de Tigre“) wiederkehrt²⁾. Im Mythos heißt es, daß ein großer Adler einen der auf den Ebenen spielenden Menschen forttrug, ihn auf Rat und in Gemeinschaft des Jaguars auffraß und danach auf einem dritten hohen Berge seine (weißen) Exkremente niederfallen ließ. Da der geraubte Mensch als Stammvater der Bribri galt, so wird von ihm in der Form „wir“ in der Erzählung gesprochen; denn in ihm verkörperten sich die Bribrinachkommen.

Allein der Goldadler zeigt nicht einen Menschen, sondern einen menschenähnlichen Affen. Es scheint also eine indianische Vorstellung mit hineinzuspielen, die Menschen und Affen zueinander in Beziehung setzte. Dies drückt sich auch in den Sprachen aus. So heißt im Bribri *uib* der schwarze Brüllaffe (Mono congo, *Mycetes palliatus*), aber *ueb* „Mensch“. Dies ist kein Zufall, da auch im verwandten Chibcha *muysco* „Affe“, aber *muysca* „Mensch“ lautet.

Man könnte also vermuten, daß die Vorfahren der Stämme, die sich einst-

¹⁾ Pittier, l. c. p. 125—128.

²⁾ W. Lehmann, Zentralamerika I, 1, p. 224 und Karte.

mals mit Spielen vergnügten, nicht Menschen, sondern als eine den Menschen mythisch vorausgehende Generation von Affen gedacht wurden.

Für diese Anschauung haben wir Belege z. B. im mexikanischen und Mayakreise. In einem der vier vorweltlichen Zeitalter der mexikanischen Mythologie, in der „Wind-Sonne“, verwandeln sich die Menschen in Affen (das Tier des zum Windgotte umgedeuteten Quetzolcoatl)¹⁾. In den Qu'ichésagen des Popol Vuh werden die von den Flötenspielern, Sängern und Künstlern in alter Zeit verehrten Hun chouen „I Affe“ und Hun batz „I Brüllaffe“ von ihren jüngeren Brüdern, dem Heldenpaare Hun ahpu und Xbalanque durch Zauberei in Affen verwandelt, in dem die Schambinden, die sich die älteren Affenbrüder auf Rat der jüngeren Heldenbinden abstreifen, zu Greifschwänzen wurden²⁾.

Man begegnet geradezu der Vorstellung, daß die Indianer sich von den „stark behaarten“ Affen oder anderen Tieren zu unterscheiden wünschen. In der Provinz Cumaná nennt man den, der einen Bart wie ein Spanier hat, „Affe“³⁾. Da die meisten Indianer von Natur spärlichen Bartwuchs haben und am Körper kaum behaart sind, beruht der Hauptunterschied zwischen ihnen und den Affen in der Behaarung. Im Mexikanischen geht *ozomàtli* „Affe“ auf das altertümliche Izalcowort *sun-tumak* „stark behaart“ zurück, dem ein aztekisches *tzon-tumauac* entsprechen würde⁴⁾.

Es wäre möglich, daß die Sitte des Haarauspüfens bei den Indianern auch auf die Absicht zurückgeht, nicht den behaarten Tieren ähnlich zu sein. Goldene Bartzupfer kommen auch in Costa Rica vor und zwei bemerkenswerte Stücke von dort enthält die Sammlung Marx-Wiss des Münchener Museums. Anthropologisch wichtig und in diesem Zusammenhange erwähnenswert ist es, daß dagegen die Pygmäen, deren es offenbar nach den alten Berichten in Südamerika gegeben hat und vielleicht noch gibt, z. B. in der Gegend des Rio Tirubi (Cartagena) als bärtig geschildert worden sind⁵⁾.

Ist also der Goldadler mit dem geraubten Affen im Schnabel ein königlicher Adler *κατ' ἐξοχήν*, denn er ist auch der größte, schwerste und reichst-

¹⁾ W. Lehmann, Traditions des Anciens Mexicains (Historia de los Reynos de Colhuacán y de México B) im Journ. Soc. Am. Paris, N. S. III (1906) p. 9 § 5.

²⁾ Popol Vuh, Buch II cap. 5.

³⁾ Fray Pedro Simon, Noticias Historiales Ia pt., Cuenca 1629, p. 3171. Von den Mbaya Südamerikas berichtet Azara, Voy. dans l'Am. mérid. II p. 105, daß sie sich die Haare ausreißen; „ils disent qu'ils ne sont pas des chevaux pour avoir du poil.“ Von den Indianern der Miskitoküste Nicaraguas wurde mir auf meinen Reisen erzählt, daß sie darum die Sitte der Schädelabplattung anwenden, weil sie keine Affen sein wollten, deren Stirn vorgewölbt ist, sondern haifischähnliche Wesen. Der Haifisch mit seiner abgeplatteten Stirn ist aber zugleich eines ihrer Totemtiere. Der alte Miskito-Indianer Dixon, ehemaliger Sekretär des letzten Miskitokönigs, sagte mir über die Sitte des Schädelabplattens (*lāl tanta dāukaya*), bei den Sumos (ausgenommen die den Taüirra verwandten Sumo sirpe) sei die Meinung der Sumos folgende: „They flat the head not to be like a monkey and to resemble a sharkfish (*īlīlī*), that they can dive under water when falling out of the boat.“

⁴⁾ W. Lehmann, Zentralamerika I, 2, p. 1047 Nr. 124. Über Chibcha *muysco* und *muysca*, ibid. I, 1, p. 46 Nr. 101.

⁵⁾ Oviedo, lib. 27 cap. 10, Bd. II p. 455 (r.). Lic. Vadillo trifft die kleinen, bärtigen Leute im Jahre 1538 auf dem Weitermarsche vom Valle de Nori.

ausgeführte aller mir bekannten Goldadler Costa Ricas, und ist der Affe das Totemtier der Bribrikönige, so kommt man unter Berücksichtigung der vorstehenden Tatsachen, etwa zu folgender Erklärung. Die Indianer im Gebiete der hohen, zeitweilig schneebedeckten höchsten Berge Costa Ricas beobachteten, daß der *Thrasaëtus harpyia* Affen raubt. In den Affen aber erblickte man

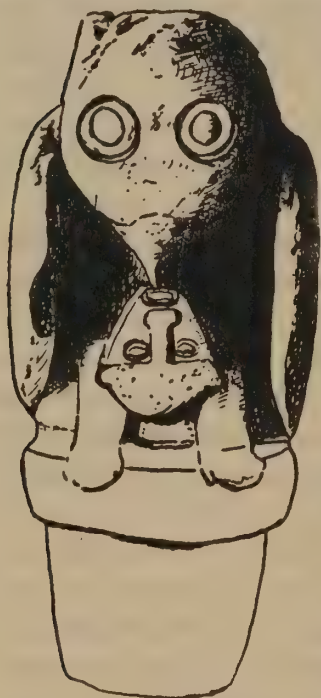


Abb. 3. Steinfigur aus Las Pilas, 2 1/2 Stunden südöstlich von El Palmar (Palmares) am linken Ufer des Rio Grande de Térraba, südöstlich von El General, südöstliches Costa Rica, Zentralamerika. Im kathol. Seminar der Hauptstadt San José; entdeckt vom Bischof von Costa Rica Dr. B. A. Thiel am 7. Mai 1884 (Nr. 5169 des Katalogs des Museo Nacional in San José). Eule, eine menschliche Figur im Schnabel haltend, auf einem säulenförmigen Postament. 80 cm hoch. Nach einer Photographie gezeichnet von Dr. Walter Lehmann.

mythisch ein den jetzigen Indianern vorangehendes älteres menschenartiges Geschlecht, auf das die Könige ihre eigene Abstammung zurückführten. Daher hatten die Bribrikönige den Affen als Totemtier erwählt. Goldadler galten überhaupt als Abzeichen der Caciquen und Unterhäuptlinge. Der Adler mit dem Affen im Schnabel aber war das besondere Würdezeichen eines Königs aus dem Gebiete der Quepo und Coto und der ihnen nächst benachbarten Indianer von El General. Dieser Ort, woher der beschriebene Goldadler stammt, liegt am südwestlichen Fuße des hohen Pico de Chiripó, nordwestlich von Ujarras II, woher die Cotoindianer ihr Gold bezogen und wo ein Häuptling namens Uçaraci selbst Goldsachen verfertigt hatte (s. die Karte Abb. 2).

Es gibt zu diesem „Affenräuber“ noch eine merkwürdige Parallele in Form eines eulenartigen Raubvogels aus Stein, der im Schnabel eine menschliche Figur hält und auf einer niedrigen Säule mit vorgestreckten Flügeln kauert (s. Abb. 3). Das säulenartige Postament erinnert an die unbeholfenen Steinskulpturen Nicaraguas, vor allem an die, welche ich auf der Insel Zapatera untersuchte. Die menschliche Figur unterhalb des Eulenschnabels liegt auf dem Rücken. Ihr Kopf ist aufwärts gerichtet, so, daß der Vogel mit seinem Schnabel den Mund des menschenartigen Wesens berührt. Die Arme dieses kleinen Geschöpfes sind nach rückwärts gebogen, wobei die Hände den abgesetzten oberen Rand des pilzförmigen Sockels berühren. Der Kopf der am Boden liegenden Gestalt ist entschieden tierartig; die Ohren sitzen seitlich oberhalb der Augen.

Das ganze Stück wurde am 8. Mai 1884 in Las Pilas gefunden, zwei Leguas entfernt von El Palmar am linken Ufer des Rio Grande de Térraba (= Diquis). Mit El Palmar ist offenbar der Ort Palmares gemeint, der aus handschriftlichen Spezialkarten der Gegend am linken Ufer des erwähnten Flusses liegt, südlich von El General. Der um die Erforschung Costa Ricas hochverdiente Bischof B. A. Thiel hat das schwere Stück nach der Hauptstadt San José bringen lassen; es steht im Seminar, wo ich es 1908 zeichnete. Die 80 cm hohe Steinskulptur ist unter Nr. 5169 im Katalog des Museo Nacional von San José gebucht mit folgender handschriftlicher Be-

merkung des Bischofs Thiel: „à 2½ hora dirección SE. del Palmar en el Rio Grande de Terraba 7. V. 1884. Estas piezas [d. h. die Eule mit anderen Steinskulpturen zusammen] forman un sagrario completo. La piedra era tan grande que no fué posible llevarla, quedó allí mismo. No. 5169 es el símbolo de la creación. La lechuza ò tecolote que tiene en el pico al primer hombre y le coloca sobre la redondez de la tierra.“

Im Jahre 1882 hatte Bischof Thiel die Dörfer der Chiripó-Indianer aufgesucht und da erzählte ihm einer der Ältesten über die Schöpfung der Welt: „Nach der Lehre, die ihm (dem Indianer) die Alten überlieferten, gab es im Anfange im ganzen Lande nur große Steine (hac, hac); dabei streckte der Alte die Hände nach den vier Richtungen aus und sagte hac, hac, hac, hac; und so sei es lange gewesen, bis eine sehr große Fledermaus zwischen den Steinen hervorkam, zum Himmel aufflog und in der Luft aufgehängt blieb. Von ihren Exkrementen, die auf die Steine fielen, habe Gott die Pflanzenerde gebildet, indem er die Gewächse, Bäume und alles übrige erschuf“¹⁾.

Die Chiripósage ist eine Variante zu dem Bribrimythos. Die Fledermaus spielt übrigens in den Sagen der Cakchiquel Guatemalas eine Rolle als der Vogel, der das Tor des westlichen Tollans verschloß²⁾. Mit Recht nennt der gelehrte Bischof Thiel, der die Indianer Costa Ricas aus eigenen langen Reisen und auf Grund eingehender Erforschung ihrer Sprachen kannte, die menschliche Figur im Schnabel der Eule „den ersten Menschen“.

Zu der Steinfigur des Seminars von San José kenne ich noch ein Gegenstück der Sammlung Felix Wiss (Nr. 79), das ich in Abbildung 4



Abb. 4. Steinfigur in Form einer Eule mit einem menschenähnlichen (Affen-) Kopf im Schnabel. Südöstliches Costa Rica, Zentralamerika (Gegend des Rio Grande de Terraba). Sammlung Felix Wiss (Nr. 79). Etwa 21 cm hoch. Nach einer Zeichnung Wilhelm von den Steins.

¹⁾ Vgl. Doc. inédit. para la Hist. de Costa Rica III p. 337 Anm. unten; vgl. Dr. Bernardo A. Thiel (Obispo de Costa Rica), viajes à varias partes de la Rep. de Costa Rica 1881—86, San José 1896, p. 35. Leider liegt über die Reise des Jahres 1884 nach dem Golfo Dulce und nach Terraba und Boruca kein gedruckter Bericht des Bischofs vor.

²⁾ In den Xahil-Annalen der Cakchiquel heißt es zu Anfang, daß die Cakchiquel Clane in vier Stämmen aus dem westlichen Tollan ausziehen, dessen Verschuß eine Fledermaus war. Über den Fledermausgott der Maya-Stämme s. Seler ges. Abh. III p. 641.

Im Popol Vuh (Buch I cap. 3) wird die erste, mangelhafte Generation der Holzpuppen-Menschen getötet: Die Geschöpfe wurden überflutet. Es kam ein großer Adler vom Himmel, „der Adler, der die Augen ausbohrt“ genannt, grub ihnen die Augen aus. Es kam die kopfabreiße Fledermaus, die riß ihnen den Kopf ab. Es kam der Kinnbacken-Jaguar, der fraß ihr Fleisch. Es kam der Tukum-Jaguar, der zerbrach und zermalmte ihre Knochen, ihre Sehnen. Im Aztekischen bezeichnet die Dvandva-Bildung *ocelotl-quauhtli* „Jaguar und Adler“ den tapferen Krieger, denn diese Tiere galten der

wiedergebe. Es ist ebenfalls zweifellos eine Eule mit kreisrundem Gesicht, eben solchen Augen und dem noch gut erhaltenen rechten Flügel, die im Schnabel einen Kopf, die Stirn nach unten gesenkt, trägt. Hier ist statt des ganzen Geschöpfes nur der Kopf zur Darstellung gelangt mit Zügen, die etwas Tierisches an sich haben, so daß man an einen affenartigen Menschenkopf denken könnte.

Es ergänzen sich also gegenseitig der Goldadler von El General, der einen Affen im Schnabel hält; die Steindarstellung von Las Pilas bei El Palmar (Palmares) südlich von El General und die Steinskulptur der Sammlung Wiss, die eine Eule mit einer tierartigen Menschenfigur, bzw. nur mit einem tierartigen Menschenkopf zeigen; der Chiripómythus, der von einer Fledermaus erzählt und die Bribrisage (s. Nachtrag 5).

III. Der Mythos der Bribriindianer¹⁾

a) Interlineare Übersetzung

Kāē'ke buŭ'pa tō s'kūkō'a itšē to iā'iā mik Sibō Sulā tō sā amāē' kē'tā'no
Die alten Könige zu unserem Ohre sagten daß in alter Zeit als Gott (Sibō und Sulā) uns gab zu essen
dū'-ia ī'-ia, āē'tō sāē-tšā sērbākīā kō ōka ki; āē'to kōtō sāē tsōinū'k
den Vögeln, den Würmern, da wir selbst wohnten Orten andere auf; einmal wir waren spielend
tsāē kā manāē'ne ki, mī'k saŭpū' tāi dē'bētē pī'k ki tō āē'kūl sāē kōtō'ūē
vielen Orten ebenen auf (an), als Adler großer kam Flügel mit (fliegend) einen von uns ergriff
yāē'kō-iri'r xkū' tāi' dē'bētē iāē'-ūa ē'g imī'ūā uŕū'ru dō'kā kāmū'k ki, āē'ē
steckte (in) Korb großen kam mit ihm zu diesem Zwecke trug ihn schnell bis zum Pico Blanco auf, dort
tā'; ištiri'nē kēpō'ra sāē ūōtsē āē'do āē'to ibikāetsāē'irir tō kōm djō ikātē. Sā
darauf ermüdet schlief er uns ließ los, dort darauf dachte er daß noch nicht ich (ihn) esse. Uns
skā kōtō'ūē-irir imī'ūa uŕū'ru dō'kā Nāmō surbēta. āē'ē iāē'nēdē; āē'to ibikāetsāē'irir
andresmal er ergriff trug schnell bis zum Pico de Tigre. dort ruhte er aus; dann dachte er
tō kōm djō ikātē; ska imī'a urū'ru dō Namū'iebēta; āē'ē idē' tō'ī
daß noch nicht ich (ihn) esse; andermal ging er schnell bis zum „Jaguarkopf“; dort er kam an dort
iañikūē nāmū' ūī'ūī tā; āē'tō iañī pākō'pāk ūāē's iūa samēnāē't. Nāmū'-tō itšē
traf er Jaguar großen mit; darauf unter ihnen erzählte er, wie er uns brachte. Jaguar der sprach
iā tō ikōtō sō; iū'tēr 'kākēkē bōtē sō ikōtō' añitā; sāē kātāē'ūā-
zu ihm daß essen wir; er antwortete gut zwei wir laßt (uns) essen beide zusammen; wir wurden
ō'nō āē'tōki iū'nūmi uŕū'ru dō'kā Namū'-ie'bēta
gegessen von ihnen endlich (sie aßen uns endlich auf.) darauf flog er schnell bis zum Gipfel des Jaguar-
ā; āē'to ūāēē inā'ūē kō'bēta ki; āē'nūi kōbēta ūāer mī'klē' sū'ru'ru.
berges auf; dann danach defäzierte er Berggipfel auf; darum Berggipfel wird gesehen manchmal weiß.
kōbētā āē ki sā kātā'nē kākē'ūē, āē'kūeki nāmū' ūōŭanaē'ūa sāē kātūk.
Berggipfel diesem auf wir wurden gegessen zuerst, deshalb weil Jaguar hat unterrichtet uns zu essen.
kākē'ke buŭ'pa ir siā' itšē' tō Nāmū'-ie'bēta ā ā'k tsō tāi' ūāē'r uāē's nāmū'
Die alten Könige nur zu uns sagen daß Jaguar Berg auf Steine sind große gesehen werden wie Jaguare
āē'kēpi. mī'k sā dē' āē'do tā idā'miō ūāē's nāmū' tsekā āē'kēpi; āē'nui itšā'
so. Als wir ankamen, dort dann sich verwandeln wie Jaguare lebende so; deswegen also
kākē'r āk, dōr bē. Kākē'kpa kōpā'ku sāē ūōtsē' ūāē's āē'kēpi
nicht sind es Steine, sind Teufel. Die Alten erzählen uns er ließ los so, in derselben Weise wie
Sage nach als die unerschrockenen. In der Kunst des Hochlandes von Bolivien, die ihren Mittelpunkt in
Tiahuanaco hat, erscheinen Jaguar, Puma oder Nachtkatze oft abwechselnd mit dem Kondor.

¹⁾ Die Überschrift bei Pittier lautet: *Se dū'ua kē'ūō štāuē* „Unseres Sterbens Erzählung“. Richtiger bedeutet *sāē dū'ua kākē'ūa štāuē* „Unser Sterben nicht kann man erzählen“. Der betreffende Indianer, den Pittier befragte, hatte also wohl auf eine Frage verneinend antworten wollen.

iŕtški	sīküäpā	kātā'ně	nāmū' ulā' ā	Nāmū-iě'bětā' ā;	āē'nui kae
in vergangenen Zeiten	Fremde	gegessen wurden	Jaguars Klauen in	Jaguarberg	auf; darum nicht
sāe kā'ně	sāe'nūk	āē'χkě	kō	dědjī' sūlū'	āē'suā
wir	sollen	leben	auf dieser Seite des Waldes	Meer	des Bösen inmitten.

b) Freie Übersetzung

Die alten Könige sagten zu unserem Ohre, daß in alter Zeit, als der Gott Sibō und die Göttin Sūlá uns den Vögeln und Würmern zum Fressen gaben, wir selbst an anderen Orten lebten.

Als wir einmal auf vielen ebenen Orten im Spielen begriffen waren, da war es, als ein großer Adler angeflogen kam, einen von uns ergriff und in einen großen Korb steckte, den er zu diesem Zwecke mit sich führte. Er trug ihn schnell bis zum Kamukberge (Pico Blanco). Dort schlief er ermüdet ein, ließ uns los. Er dachte noch nicht daran, uns zu fressen. Wiederum ergriff er uns (in der Person des Geraubten) und trug uns schnell bis zur Spitze des Jaguarberges (Pico de Tigre). Dort ruhte er aus, dachte aber noch nicht daran, uns zu fressen. Wiederum eilte er davon bis zu dem Berge (Namens) Jaguarkopf. Als er dort ankam, traf er mit großen Jaguaren zusammen. Er erzählte unter ihnen, wie er uns (unseren Stammvater) gebracht habe. Der Jaguar sprach zu ihm, man möge uns zusammen verzehren. Er antwortete, gut, laßt uns zu zweit verzehren! Sie fraßen uns (unseren Stammvater) endlich auf.

Darauf flog der Adler schnell bis auf den Gipfel des Jaguarberges und ließ seine Exkremente auf den Berggipfel fallen. Darum wird manchmal der Berggipfel weiß gesehen. Auf diesem Berggipfel wurden wir (in Person unseres Stammvaters) zum ersten Male gefressen, weil der Jaguar lehrte, uns zu fressen.

Die alten Könige sagen zu uns, daß auf dem Jaguarberge große Steine sind, die wie Jaguare aussehen. Als wir (unser Stammvater) dort hinkamen, da verwandelten sie sich in lebendige Jaguare. Darum sind es nicht Steine, sondern Teufel.

Die Alten erzählen, daß der Adler uns ebenso aus den Klauen ließ wie in vergangenen Zeiten auch Fremdlinge in Jaguars Klauen auf dem Jaguarberge gefressen wurden (d. h. der Adler und der Jaguar fraßen uns ebenso wie auch Fremde auf dem Jaguarberge verzehrt wurden). Darum sollen wir nicht leben auf dieser Seite des Waldes mitten in einem Meere des Verderbens.

NACHTRÄGE.

1. Wie Herbert J. Spinden auf dem 21. Amerikanisten-Kongresse in Göteborg (August 1924) mitteilte, hat man in dem heiligen Brunnen oder Zenote von Chich'enitzá in Nordost-Yucatan über hundert Goldsachen gefunden teils costaricanischen, teils zentralcolumbischen Stiles. Hier handelt es sich offenbar wohl um Stücke, die auf dem Handelswege vom Südosten her bis ins Maya-gebiet gekommen waren. S. Gr. Morley zeigte mir im Haag (August 1924) Photographien einiger dieser Goldsachen: eine Schelle und eine kleine menschliche Figur, die in der Tat an costaricanische Formen erinnert.

2. Nach Ansicht Spindens (Göteborg 1924) wäre die Metalltechnik erst

seit 600 n. Chr. in Zentralamerika eingeführt worden, eine Zeitbestimmung, die genauerer Begründung bedarf. Max Uhle dagegen erblickt, wie er in Göteborg vortrug, den Ausgangspunkt der Goldtechnik Perus in Costa Rica und Chiriqui. Die Anfänge der Goldtechnik setzt er in Peru seit der Proto-chimú-Zeit an und ist geneigt, die alte nordperuanische Küstenkultur Chimús überhaupt aus Mittelamerika abzuleiten.

Rivet denkt, wie er im Haag darlegte, für die Erfindung der Guanintechnik, welche die Chibcha vervollkommneten, an das Hinterland von Guayana und dabei namentlich an Karaiben neben Arawaken, während ich alten Arawaken des Hochlandes von Columbien den Vorzug geben möchte.

Die Bewohner Haitis kannten zur Zeit des Columbus, jenseits der Insel Martinique eine andere „Insel“ oder Landschaft, wo es Guanin gab. Sie nannten diese Gegend nach P. Pane (*Historie del Sign. D. Fern. Colombo, Venetia 1709* cap. 3—6 p. 256—8) Guanin. Dies bezieht sich wohl auf die Insel Trinidad, die Gegend des Golfs von Paria und das Mündungsgebiet des Orinoco. Ich möchte fragen, ob etwa ein Zusammenhang besteht zwischen diesem Lande Guanin und dem Namen Guyana oder Guayana? Die heutige Sección Guyana Venezuelas umfaßt gerade die Küstengegend von Paria und des Orinoco-Deltas. Guanin gelangte im Tauschhandel einmal vom Westen her längs der atlantischen Küste und andererseits vom Hochlande Columbiens über Nebenflüsse des Orinoco zur Orinocomündung. Dieses Gebiet lag als Guaninland den Antillenbewohnern bei ihren Fahrten zunächst.

Im Minbouw-Museum zu Delft zeigte mir Herr Prof. R. W. van der Veen liebenswürdigerweise Stücke reinen Seifengoldes aus dem Saramaccadistrikt Surinams. Sie bezeugen einen großen Goldreichtum, stammen aus dem Alluvium und sind bis 250 Gramm schwer. Das Gold ist scharfkantig. Dieser Umstand spricht dafür, daß es an Ort und Stelle durch Verwitterung befreit wurde. Denn wäre es mechanisch dorthin transportiert worden, dann könnte es nicht so scharfkantig, sondern müßte infolge von Rollbewegung abgerundet sein.

Das Vorkommen dieses Rohgoldes ist vielleicht für die Rivetsche Ansicht wichtig, wonach für die Guaninbereitung Guayana in Frage kommt. Ich glaube aber, daß das alte, eigentliche Zentrum der Guaninbereitung das Hochland von Columbien gewesen ist. Eine primitive Technik hat sich hier bei den Chibcha erhalten in den flachen Figuren aus Blech mit aufgelötetem Golddraht. Aber der hiervon verschiedene Stil der Goldsachen der Quimbaya, die mit den Bewohnern von Zenú und mit den Tayrona zusammenhängen dürften, verrät Verwandtschaft namentlich mit den Goldsachen von Costa Rica und Chiriqui, aber auch mit einigen merkwürdigen Goldsachen vom Cerro Zapamé in Nordperú (s. Lehmann in der *Kunstgeschichte Alt-Perus* Abb. 12 p. 20). Diese Goldsachen bekunden einen fortgeschrittneren Stand der Goldbearbeitung als die primitiven Goldsachen der Chibcha.

Die Tayrona, die nach Piedrahita (p. 295) von Santa Marta bis zum Zentrum von Urabá mit ihren Waffen die Vorherrschaft ausübten, standen wohl in Beziehung zu den „caribischen“ Caciquen Capuzigra und Tamazagra

Dariens, die dort nach Pascual de Andagoya einige Zeit vorher eingewandert waren. Der Name des Landes Cauchieto, das nach P. Martyr sechs Tage weiter westlich von Curiana lag, enthält offenbar den Namen der Caquetio oder Caiquetio (Caquesio), die, wie ich gezeigt habe, Arawaken waren¹⁾ und die schon A. Ernst mit Cauchieto in Verbindung brachte. Der Name der Caquetio hat sich offenbar erhalten in dem Namen Caquesa südlich von Bogotá und in dem Namen des Flusses Caquetá (oberer Yapurá).

Man darf m. E. aus diesen Tatsachen folgern, daß verhältnismäßig friedliche Stämme ohne Pfeilgift wie Proto-Arawaken und Proto-Chibcha einschließlich der Cueva Dariens die Guanintechnik besaßen, daß aber später wilde, anthropophagische Stämme mit Pfeilgift sich in den Besitz der Goldminen der friedlichen Stämme setzten, die wie die Leute von Dabaibe das Gold kunstvoll verarbeiteten, das sie in rohen Klumpen von barbarischen Bergbewohnern bezogen.

Sei es nun, daß die Guanintechnik bei den friedlichen Stämmen selbst sich weiter entwickelt hatte, sei es daß wilde, „caribische“ Stämme später bei den Verfertigern der alten Guaninkunst eingedrungen waren (wie die Quimbaya) und ihrerseits die Goldbereitung vervollkommneten, jedenfalls beobachtet man in Columbien zwei wesentlich verschiedene Goldtechniken, nach denen sich auch stilistisch die für die Chibcha und die für die Quimbaya typischen Goldarbeiten sondern: Eine anscheinend altertümlichere Technik des Guanins mit Blech und Fadenverzierung (Chibcha) und eine höherstehende Technik in verllorener Form (Quimbaya), die auch bei den Chibcha Eingang gefunden hatte, aber für ihre Arbeiten weniger kennzeichnend ist.

Im wesentlichen stimme ich den Ergebnissen der Forschungen Rivets und seiner Ansicht bei, wie er sie im Haag und in Göteborg bei seinen Vorträgen darlegte. Die Überlagerung der Arawaken durch Karaiben, die vom Festlande Südamerikas gekommen waren, ist auf den Antillen zu erkennen. Ähnliche Verhältnisse dürften auch für das nordwestliche Südamerika vorliegen. In Übereinstimmung mit Rivet bin ich zu der Ansicht gelangt, daß Arawaken und Karaiben einer Wurzel entsprungen sind. Dies liegt aber offenbar zeitlich sehr weit zurück. Die Überlagerung der Arawaken durch Karaiben hingegen erfolgte erst viel später. So findet man Karaiben und „caribische“ Stämme in Südamerika teils im Bereiche von Arawaken und Chibcha, teils in Beziehung zu ihnen.

In einer verhältnismäßig späten Zeit finden sich Guaninarbeiten sowohl bei Arawaken als bei Karaiben und Rivet hat durchaus Recht, beide zusammen in der Guaninfrage zu nennen. Was jedoch den eigentlichen alten Ausgangspunkt der Guaninbereitung anlangt, so bin ich geneigt, ihn proto-arawakischen Ca-

¹⁾ S. W. Lehmann, Zentral-Amerika Tl. I, Bd. 1 (1920). Zur Zeit der spanischen Eroberung bezeichnete der Name Caquetio allgemein Indianer friedlicher Lebensweise, während z. B. Girahara usw. kriegerische Indianer genannte wurden; s. Julio C. Salas, Tierra-Firme (Venezuela y Colombia), Merida (Venezuela) 1908, p. 310. Auch die Bezeichnung „Caribes“ wurde allgemein für barbarische Stämme gebraucht, die sich namentlich des Pfeilgifts bedienten und als Menschenfresser galten, keineswegs aber in jedem Falle Karaiben waren.

quetio des columbischen Hochlands zuzuweisen, einem alten Volke, das mittel-amerikanische Kultur in Südamerika weiterzugeben besonders geeignet erscheint. Karaiben und „caribische“ Stämme wie die Tayrona und die Bewohner von Zenú, die in das nordwestliche Südamerika eingebrochen waren, verbreiteten anscheinend die fortgeschrittene Goldtechnik der verlorenen Form, die das Caucaatal namentlich mit Costa Rica und Chiriqui verbindet, aber auch zu den Chibcha gelangte. Hierbei scheinen, wie Rivet annimmt, auch Einflüsse der hohen mittelamerikanischen Kultur mit hineinzuspielen.

Die aus stark kupferhaltigem Goldblech gefertigten Masken und sonstigen Gegenstände aus der Huaca de la Luna von Moche¹⁾, unter denen sich auch ein kleines Wurf Brett nach Art der kleinen goldenen Chibchawurfbretter in den Photographien des Seler-Archivs befindet, dürften einer altertümlichen Guanintechnik angehören.

Die erwähnten flachen, verhältnismäßig einfachen Metallgegenstände aus Moche weisen entweder noch auf proto-arawakische oder schon auf Chibchaeinflüsse hin. Das Vorkommen einer fuchsartigen Maske in Moche läßt eher an alte Chibchaeinflüsse denken. Und der Nencatacoa der Chibcha²⁾ verrät Anklänge an den Coyotlinaual der Amantecagilde Mexicos, jener Amanteca, die „die Alten, die zuerst Gekommenen“ von Sahagun genannt werden. Seler³⁾ stellt die Frage, ob man sie mit der Teotihuacankultur von San Miguel Amantla (Azcapotzalco) in Verbindung bringen darf.

Die zierlichen Goldschmuckstücke des Cerro Zapamé, in ihrer reichen plastischen Ausführung (s. Kunstgeschichte Alt-Perus Abb. 12) deuten mehr auf das Caucaatal und erinnern in einer Goldspinne geradezu an Costa Rica. Die getriebenen Goldzierate vom Cerro Zapamé, menschliche Gesichter, die aus Tierverkleidungen hervorschauen (Kunstgeschichte Alt-Perus Abb. 11), stehen mittelamerikanischen Gedankengängen und deren Wiedergabe in Stein und Ton unverkennbar nahe.

Die auf den Wandmalereien von Moche und in den Szenen zweifarbig bemalter Tongefäße der Gegend von Trujillo dargestellten Vertreter zweier verschiedener Völker, auf die Seler (Zt. f. Ethn. 1912) hingewiesen hat, entsprechen Eroberern mit großer Keule und Unterworfenen mit Wurf Brett und federn-geschmückter Waffe. Die Eroberer sind gewiß auf die Mochica-redenden Bewohner Chimús, die Pyramidenerbauer zu beziehen, die Unterworfenen wohl auf eine ältere Bevölkerung, sei es Proto-arawaken, sei es Chibcha-artige Vorgänger im Chimúgebiete.

Auch der archäologische Unterschied der Beisetzung Verstorbener in Hügelgräbern und in Schachtgräbern, der sich im nordwestlichen Südamerika ebenso geltend macht wie im südlichen Mittelamerika, dürfte sich aus Stämmen erklären, die zwei verschiedenen Kulturen angehören.

3. Neuerdings hat J. Alden Mason (New York) archäologische Forschungen

¹⁾ S. W. Lehmann in der Kunstgeschichte Alt-Perus, Abb. 20, p. 24.

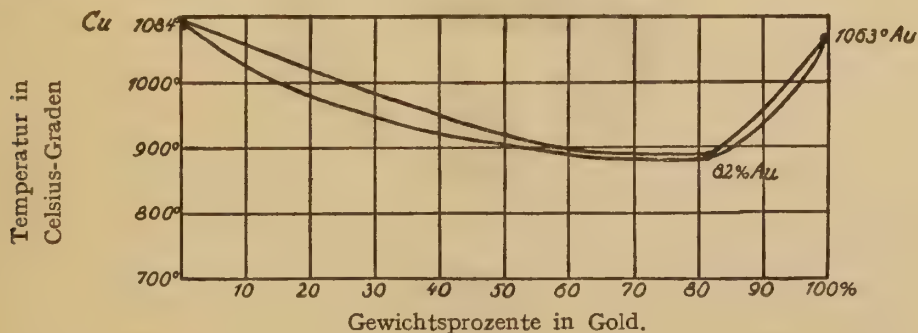
²⁾ S. W. Lehmann, Zentral-Amerika I, Bd. 1, p. 51, Nr. 45.

³⁾ S. Seler, Ges. Abhdlg. V, p. 454.

in Santa Marta (Columbien) gemacht und, wie er mir in Göteborg auf dem Amerikanisten-Kongresse freundlichst mitteilte, sowohl Gold- wie Nephritzierate im Tayronagebiet gefunden. Die Goldadler von der Küste wurden zusammen mit Nephritsachen ausgegraben. Die mit Steinplatten gedeckten Gräber erinnern mich an die der Güetar Costa Ricas. Schachtgräber sind in Santa Marta nach Mason selten. Eine menschliche Figur mit Adler auf dem Kopfe ist, wie mir Mason angab, nach Art der Goldtechnik der Quimbaya des Caucales gearbeitet, die in einer noch nicht aufgeklärten Weise mit den alten Bewohnern des Rio Zenúgebietes zusammengehangen haben dürften. Halsketten, Goldsachen und Perlen wurden von Mason in der Gegend der Kögaba erworben, Stücke, die aus alten Gräbern der Gegend stammen.

4. Herrn Prof. W. van der Veen vom Mineralogischen Institut in Delft verdanke ich folgende wichtige Auskunft über die Erstarrungskurve der binären Legierung von Gold und Kupfer. Der Schmelzpunkt von Kupfer (Cu) liegt bei 1084° C, der des Goldes (Au) bei 1063° .

Bei zunehmendem Kupfergehalt des Goldes sinkt die Schmelztemperatur rasch und erreicht ein Minimum bei der Legierung 82 % Gold und 18 % Kupfer mit ungefähr 880° C. Nimmt der Gehalt an Kupfer mehr zu, dann steigt der Schmelzpunkt wieder allmählich, bleibt aber lange niedriger als der Schmelzpunkt des reinen Goldes. Bei ungefähr 20 % Gold und 80 % Kupfer ist die Schmelztemperatur wieder auf die des reinen Goldes angelangt und steigt dann über diese hinaus bis 1084° C bei reinem Kupfer.



Die Angabe des Fray Agustin de Ceballos vom Jahre 1610, wonach die Indianer Costa Ricas dem Golde Kupfer hinzusetzten, um das Gold leichter zu schmelzen, wird durch vorstehende wissenschaftliche Erstarrungskurve einer binären Legierung beider Metalle bestätigt. Ich sage Herrn Prof. van der Veen auch an dieser Stelle verbindlichen Dank für seine freundlichen Mitteilungen, die für die Frage der Guaninbereitung von großer Bedeutung sind.

Man darf m. E. sagen, daß die kalte Bearbeitung von Gold und Kupfer durch Hämmern und Schlagen technisch dem Schmelzen vorausgegangen ist. Die Beobachtung der Tatsache, daß Gold in Zusammensetzung mit großen Mengen von Kupfer leichter schmilzt, gab vielleicht die Veranlassung der Guaninbereitung. Hierbei ist der Einfluß des Silbers auf den Schmelzpunkt von Kupfer-Goldlegierungen von mir nicht berücksichtigt worden. Auch das Silber ver-

dient hier Beachtung, da es gewöhnlich mit Gold zusammen in der Natur vorkommt und da demgemäß die Goldsachen der Indianer silberhaltig sind.

Metallurgisch könnte man das Guanin gleichsam als eine Art von Goldbronze ansehen. Das besondere Verhalten von Kupfer beim Zusatz von Zinn führte zur eigentlichen Bronze, zur Kupferbronze. In den kostbaren Arbeiten der Schwertzieratmeister Japans spielten Legierungen von Kupfer, Gold und Silber eine große Rolle. Ich erinnere nur an Metallzusammensetzungen wie Schibuitschi und Schakudo, bei denen es vor allem auf die Farbe ankam.

5. Nachdem die vorstehende Abhandlung abgeschlossen war, zeigte mir Dr. J. Alden Mason (vom Naturhistorischen Museum in New York) die Photographie einer Tonpfeife aus Taganga¹⁾, einem Fischerdorfe wenige Kilometer östlich von Santa Marta in Columbien. Ich bin Herrn Mason zu besonderem Danke verpflichtet, daß er mir gestattete, eine Zeichnung nach der Photographie anzufertigen und hier zu veröffentlichen (s. Abb. 5).



Abb. 7.



Abb. 5.



Abb. 8.



Abb. 6.

Abb. 5. Tonpfeife aus Taganga, wenige Kilometer östlich von Sta. Marta, Küste Columbiens. Tayronagebiet. Slg. Mason im Field Museum zu Chicago. Nach einer Photographie Dr. Masons gezeichnet.

Abb. 6. Fledermaus, Schmuckplatte aus Nephrit. Columbia,

Sta. Marta. Slg. Mason im Field Mus. zu Chicago. Nach einer Photographie Dr. Masons gezeichnet.

Abb. 7. Links. Fledermaus-Schmuckstück (aus Ton?). Guigüe, Valenciasee, Venezuela, Tacariguagebiet. Slg. Salas, nach einer Photographie gezeichnet.

Abb. 8. Rechts: Schmuckstück mit menschlichem Gesicht und 2 Durchbohrungen, aus Steatit. Cuica, Indios Niquitaos, Staat Trujillo, Venezuela. Slg. Salas, nach einer Photographie gezeichnet.

¹⁾ Die Caciquen von Gaira und Taganga erwähnt Piedrahita Buch III, cap. 1 (Bogotá 1881, p. 45).

Das aus Ausgrabungen stammende Stück ist eine merkwürdige Ergänzung zu dem Goldadler von Costa Rica, den ich oben besprochen habe. Die Tonpfeife zeigt außer je zwei Durchbohrungen in den beiden Seitenzwickeln und je einem plastischen Tierkopf darüber vor allem eine stehende menschliche Figur. Im Gesicht hat sie einen weit vorspringenden Adlerschnabel nach Art des beschriebenen costaricanischen Goldadlers. An der Schnabelspitze hängt der kleine Kopf eines Menschen oder menschenähnlichen Geschöpfes, gegen den die Hände der Adlerfigur haltend ausgestreckt sind. Der Adlerschnabel scheint maskenartig vor dem eigentlichen Gesicht der stehenden Figur angebracht zu sein; denn man erkennt darüber die Augen und die Nase dieser Gestalt. Am Kopfe sind zwei, an den Rändern punktierte Fortsätze mit einem Verbindungsstück angebracht, die vielleicht den Federflaumschöpfen des großen costaricanischen Adlers, des *Thrasaëtus harpyia*, entsprechen. Während bei den verwandten Darstellungen Costa Ricas die im oder am Schnabel der Vögel befindlichen Köpfe mit der Stirn nach unten hängen, hält die Figur der Tonpfeife von Taganga den kleinen Kopf mit der Stirn nach oben.

Enge archäologische Beziehungen zwischen Columbien und Venezuela zeigen auch die in Abb. 6—8 abgebildeten Schmuckstücke.

Abb. 6 ist eine Fledermausplatte aus Nephrit, die Dr. Mason in Santa Marta gefunden hat und die hier abbilden zu dürfen mich ihm zu Dank verpflichtet. Sie steht dem tönernen Schmuckstück vom Valenciasee nahe, das Karl von den Steinen im „Globus“ veröffentlicht hat. Andererseits erinnert das Stück lebhaft an die schönen Fledermauszierate aus Nephrit bzw. Jade, die in Guanacaste (Costa Rica) ausgegraben wurden und von denen C. V. Hartman (Stockholm 1901) zwei besonders prächtige Beispiele abgebildet hat, während ein anderes Kleinod der Art sich in meiner Sammlung im Berliner Völkerkunde-Museum befindet.

Abbildungen zweier anderer verwandter Stücke aus Venezuela verdanke ich der Güte des Herrn Julio C. Salas (Caracas). Abb. 7 stammt aus der Gegend des Valenciasees (Tacarigua) und zeigt die Nase der Fledermaus deutlich. Abb. 8 weist einen mehr menschenähnlichen Kopf auf, der an die von Giglioli beschriebenen Stücke erinnert¹⁾. Giglioli dachte damals schon an Darstellungen von Fledermäusen und wies auf den Fledermausgott der Maya hin, den Seler zum Gegenstand einer eigenen Abhandlung gemacht hatte.

¹⁾ S. 16. Intern. Am. Kgr., p. 321—330.

EINE SZENE AUS DEM SUTASOMA-JĀTAKA AUF HINTERINDISCHEN UND INDONESI- SCHEN SCHWERTGRIFFEN

Von ROBERT HEINE-GELDERN-Wien

Mit 42 Abbildungen im Text und auf Tafel 63—75

I.

Der in Abbildung 1 wiedergegebene elfenbeinerne Schwertgriff kam mit der Sammlung des verstorbenen französischen Reisenden und Herausgebers der *Revue Indochinoise* in Hanoi, Alfred Raquez, in den Besitz des Wiener Naturhistorischen Museums. Nach den Aufzeichnungen des Sammlers stammt er aus Möng Sing im nordwestlichen Teil von Französisch-Laos, etwa 12 bis 15 km von der chinesischen Grenze und 30 bis 40 km vom Mekong entfernt gelegen, der dort die Grenze gegen die britisch-birmanischen Schanstaaten bildet.

Der Griff wird durch eine Gruppe von zwei Figuren gebildet, einen Dämon und einen auf dessen Schultern sitzenden bartlosen Mann. Der Mann trägt auf dem Haupt eine spitze Kopfbedeckung, die mit einem schmalen Rand mit Zickzackmuster eingefasst und zum größten Teil mit in drei Reihen angeordneten Schuppen bedeckt ist, während die Spitze glatt und schmucklos bleibt. Rückwärts bilden drei Schuppenreihen eine Art Nackenschutz, an dessen beiden Seiten, unmittelbar hinter den Ohren, Flügel angebracht sind. Das Ganze stellt unzweifelhaft eine der bekannten spitzen hinterindischen Fürstenkronen vor, wenn auch die Spitze, wohl um nicht zu leicht abzubrechen, etwas kurz geraten ist. Auch die Reifen der Handgelenke und Oberarme mit ihren angesetzten Flammenornamenten gehören zur hinterindischen Fürstentracht. Von beiden Schultern fällt reiches Rankenwerk über den Rücken der Figur, diese ganz verdeckend, bis auf den unteren Abschluß des Griffes hinab. Die Kleidung des Unterkörpers ist in horizontalen Streifen gemustert, die abwechselnd aus geraden und gewellten Bändern bestehen. Es ist nicht möglich, mit Sicherheit zu unterscheiden, ob es sich um eine Hose, oder um einen Rock nach Art des birmanischen handelt. Die Figur sitzt rittlings auf den Schultern des Dämons und hält sich mit den Händen an dessen Stirn fest. Dieser wiederum hat die Arme unter den Knien des auf ihm sitzenden Mannes durchgesteckt und legt die Hände auf die Brust. Er ist durch eine vorspringende und gegen das übrige Gesicht kräftig abgesetzte Stirn, große, etwas hervortretende Augen, eine breite Nase und vor allem durch den ungeheuren

¹⁾ Alle auf den Tafeln abgebildeten Schwertgriffe mit Ausnahme jener der Abb. 18, 21 und 22 gehören der Ethnographischen Sammlung des Naturhistorischen Museums in Wien an. Dem Leiter dieser Sammlung, Herrn Dr. Friedrich Röck, sowie dem Besitzer der Schwertgriffe 18, 21 und 22, Herrn Generalkonsul Siegfried Freiherrn von Pitner, möchte ich an dieser Stelle für die Erlaubnis zur Veröffentlichung der betreffenden Stücke meinen aufrichtigen Dank aussprechen. Die Schwertgriffe der Abb. 3, 10, 16 bis 22, 24, 26, 28, 31 und 32 hat bereits Wilhelm Hein in seiner Arbeit über „Indonesische Schwertgriffe“, *Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums*, Bd. XIV S. 317—358 (Wien 1899) in Zeichnungen wiedergegeben.

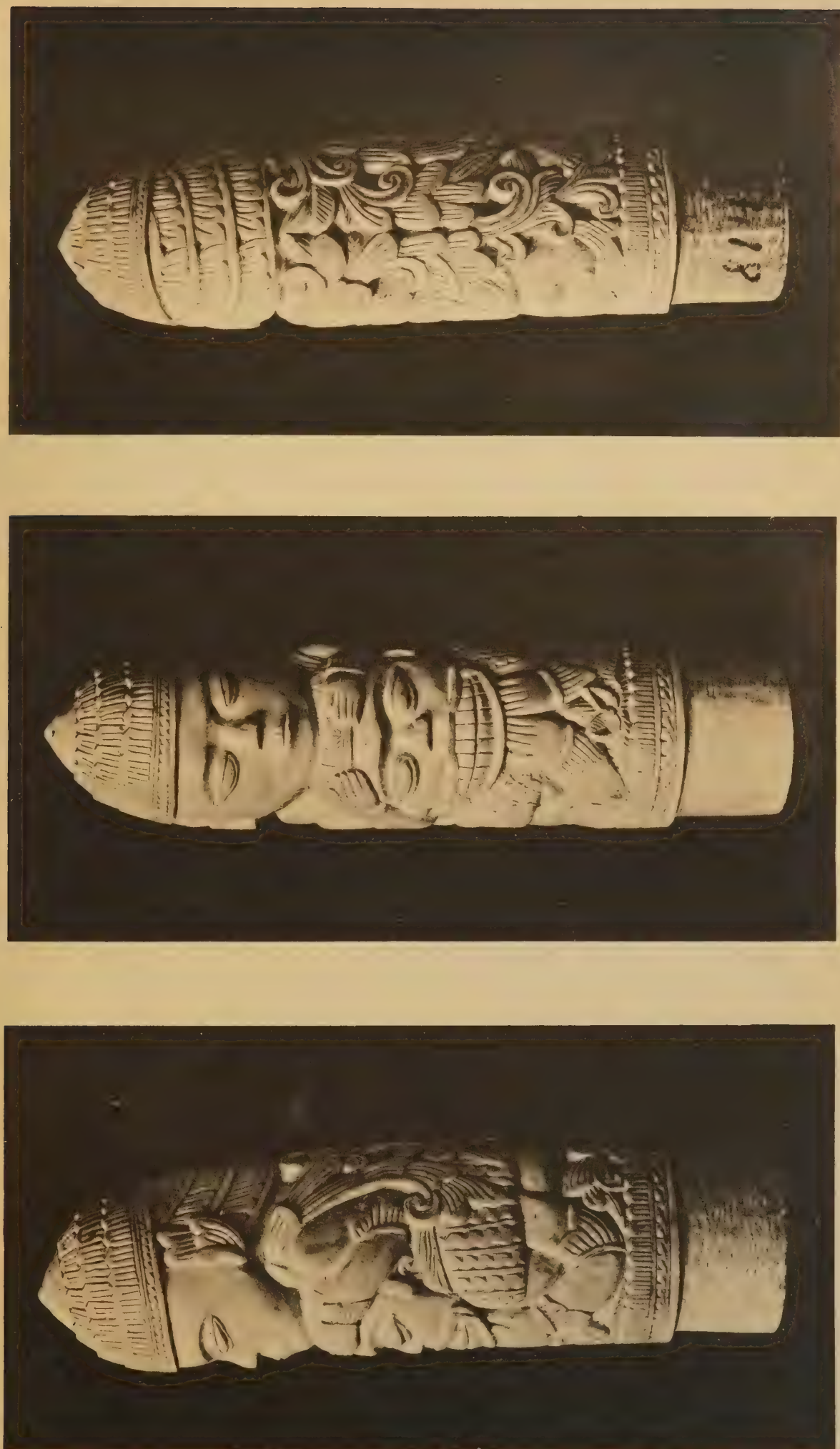


Abb. 1. Schwertgriff aus Elfenbein, Möng Sing, Französisch Laos. Höhe 15 cm.

Mund charakterisiert, der zwischen den dicken aufgeworfenen Lippen zwei Reihen gewaltiger Zähne und in den Mundwinkeln je einen Reißzahn sehen läßt. An den Armen trägt er den gleichen Schmuck wie der Mann auf seinem Nacken. Er ist bloß in halber Figur dargestellt. Außer Kopf und Armen ist von ihm nichts sichtbar, da sein Rücken durch das Rankenwerk verdeckt und auch der Raum vorn zwischen den Armen durch Blätter und Ranken ausgefüllt ist. Der die ganze Szene abschließende Rand des Griffes nimmt in seinen Verzierungen das Motiv des Kronenrandes der oberen Figur wieder auf: eine Schuppenreihe und darunter ein Saum mit einem Zickzackband.

Die Angaben des Sammlers besagen nichts darüber, von welchem Volke der Schwertgriff herrührt. Krone, Armschmuck und Rankenwerk lassen deutlich den Einfluß indischer Kultur erkennen. Es kommen daher nur die Taivölker der erwähnten Gegend in Betracht, und zwar, vorausgesetzt, daß der Griff tatsächlich in Möng Sing selbst oder seiner Umgebung hergestellt wurde, in erster Linie wohl die Khün und die Lü. Natürlich ist es auch nicht ausgeschlossen, daß der Griff nach Möng Sing eingeführt worden war, am ehesten vielleicht aus den birmanischen Schanstaaten, zu denen der Ort bis vor vierzig Jahren politisch gehörte.

So unverkennbar nun auch bei näherer Betrachtung der Einzelheiten die Zugehörigkeit des Griffes zur Kunst eines der buddhistischen Kulturvölker Hinterindiens ist, so fremdartig mutet er als Ganzes gesehen in dieser Umgebung an. Zunächst überrascht das Gesicht des vom Dämon getragenen Mannes trotz seines leblosen Ausdrucks durch die gute Wiedergabe der einheimischen Rassenmerkmale. Man beachte die flache Gestaltung der Stirn und der Nasenwurzel, die schiefe Stellung der Lidspalten, den leicht vorgebauten Mund, die typisch mongoloide Nase. Für eine richtig proportionierte Darstellung des Körpers hat entweder die Kunst des Schnitzers oder die Größe des verfügbaren Elfenbeinstückes nicht ausgereicht; er ist im Verhältnis zum Kopf zu klein ausgefallen. Übrigens kam es dem Künstler in erster Linie wohl nur auf die deutliche Erkennbarkeit des dargestellten Gegenstandes und die schöne Ausfüllung des durch den Zweck vorgeschriebenen Raumes an und beides ist ihm gelungen. — Die Stellung des vom Dämon getragenen Mannes erinnert stark an die Hockerfiguren niederer Kulturen. Wir dürfen uns dadurch nicht täuschen lassen. Es liegt hier nicht etwa ein Einschlag älterer, vorbuddhistisch-hinterindischer Kunst vor, wie man meinen könnte, sondern ein, wie wir sehen werden, durch den Gegenstand bedingtes Motiv indischer Herkunft, das nur infolge der gedrungenen Art der Darstellung eine äußerliche Ähnlichkeit mit jenen primitiveren Bildwerken aufweist. Bemerkenswert einfach ist im Vergleich mit den üblichen Rākṣasadarstellungen Hinterindiens und Indonesiens der Dämonenkopf gebildet. Er wirkt um so eindringlicher in seiner maskenhaft leidenschaftslosen Ruhe, mit der unheimlichen Doppelreihe seiner Zähne. Ganz schematisch sind die Arme und Hände gehalten. Hier hat das Können völlig versagt. Daß wir es dennoch mit einer Kunst von guter, alter Überlieferung zu tun haben, zeigt die lebendige Fülle des die Rückseite bedeckenden Rankenwerks. Noch wissen

wir über die volkstümliche Kunst der Taivölker des mittleren und nördlichen Hinterindien so gut wie nichts. Wir müssen hier wohl außer mit indischen auch mit chinesischen Kunsteinflüssen, vor allem aber mit einem ausgesprochenen einheimischen Stilgefühl rechnen, das sich zweifellos stärker in Werken der Kleinkunst und des Kunstgewerbes äußert als in den buddhistischen Skulpturen der Tempel und Klöster.

Es ist wohl von vornherein klar, daß es sich bei einer Gruppe wie der hier beschriebenen und abgebildeten nicht um die bloße dekorative Ausgestaltung eines Schwertgriffes handeln kann, sondern daß ihr eine bestimmte Bedeutung zugrunde liegen muß oder wenigstens ursprünglich zugrunde liegen mußte. Es gilt also zunächst, diese Bedeutung aufzufinden.

Daß in Birma, unter dessen Oberhoheit die Gegend von Möng Sing bis zum Zusammenbruch des birmanischen Reiches (1885) stand¹⁾, tatsächlich zu magischen Zwecken bestimmte Figuren, und zwar die des Hanuman, auf Schwertgriffe geschnitzt wurden, berichtet bereits aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts der Missionar Sangermano: „Einer ihrer kräftigsten Talismane,“ erzählt er von den Birmanen, „ist ein Griff aus Elfenbein oder Büffelhorn, in den einige Darstellungen eines gewissen ungeheuren Affen eingeschnitzt sind. Ein Nat²⁾ namens Mannat ging nach seinem Tode in den Schoß eines Affenweibchens ein, das bald darauf dieses Ungeheuer zur Welt brachte. Sein Name ist Hanuman, eine Zusammensetzung aus dem Worte Hanu, das einen Affen bezeichnet, und seiner früheren Benennung. Die Gestalt dieses Ungeheuers war riesig und maß viereinhalb Meilen in der Höhe. Es besaß die größte Beweglichkeit, denn mit einem Satz konnte es bis zum Himmel hinaufspringen oder über eine See von hundert Meilen Breite setzen. Es besaß außerdem die Fähigkeit, sich in einen Affen von gewöhnlicher Größe zu verwandeln. Seine Stärke war wunderbar, denn es konnte jeden Berg in Stücke brechen oder von einem Platz zum anderen tragen. Schließlich war es mit Unsterblichkeit begabt, so daß niemand außer dem großen König Ramamen es töten konnte. Es konnte die Menschengsprache sowohl verstehen als sprechen. Eines Tages hielt es die Sonne für eine Frucht, und da es großes Verlangen hatte, sie zu essen, sprang es zu ihr auf und faßte sie mit seinen Händen, um sie herunterzuholen. Aber der Nat der Sonne verfluchte es für seine Kühnheit und verurteilte es zur Strafe, zu einem Affen von gewöhnlicher Größe zusammenzuschrumpfen, alle seine Stärke, seine Geschicklichkeit und seine Unsterblichkeit zu verlieren, und in diesem Zustande zu verbleiben bis der große König Ramamen erscheinen und ihm durch dreimaliges Streichen seines Rückens zugleich mit seiner Größe auch alle seine anderen großen Fähigkeiten wiedergeben würde. Und in der Tat, Hanuman wurde nach dieser Verfluchung ein gewöhnlicher Affe, so machtlos

¹⁾ Die birmanischen Besitzungen östlich vom Mekong, zu denen auch Möng Sing gehörte, wurden von England nach jahrelangen Wirren erst in den neunziger Jahren endgültig teils an Frankreich, teils an China abgetreten.

²⁾ Gott, Dämon.

und schwach wie jeder andere seiner Art; und so blieb es, bis König Ramamen erschien. Dieser, von dem Fluche und der Vorhersagung unterrichtet und im Begriffe, gegen den König der Riesen Krieg zu führen, schickte um Hanuman und versetzte ihn durch dreimaliges Bestreichen seines Rückens in seinen früheren Zustand zurück, in der Hoffnung, von ihm nun große Hilfe bei seinem Vorhaben zu erhalten. Und tatsächlich verwendete er ihn nachher zu den kühnsten Unternehmungen; und durch ihn gewann er einen vollkommenen Sieg über die Riesen und befreite seine Gattin aus deren Händen. Darum glauben die Mandarine¹⁾ und alle Leute, daß sie durch Schnitzen der Figur dieses Ungeheuers auf die elfenbeinernen oder beinernen Griffe ihrer Degen oder Schwerter diesen die Gabe verleihen, durch jedes Hindernis zu schneiden und die Hiebe jeder feindlichen Waffe abzuwehren.“²⁾

Es liegt nahe, auch bei dem Schwertgriff aus Möng Sing an eine Darstellung Hanumans mit Rāma auf den Schultern zu denken. Allein, wenn schon vielleicht der Bogen Rāmas fortbleiben konnte, daß der Künstler den für Hanuman so charakteristischen Affenschwanz weggelassen haben sollte, ist äußerst unwahrscheinlich. Ebenso fehlen alle unterscheidenden Merkmale, die die Gruppe etwa als Viṣṇu auf Garuḍa charakterisieren könnten. Dagegen stimmt der dargestellte Gegenstand mit einer Szene aus einer der Vorgeburtserzählungen Buddhas, dem Sutasoma-Jātaka, vollkommen überein und wird sich, wie ich glaube, unschwer als deren Wiedergabe erweisen lassen, um so mehr, als die Gestalt einer der darin vorkommenden Personen, die des Porisāda (Menschenfressers) Kalmāṣapāda, wie wir sehen werden, noch jetzt von den Birmanen als magische Tatauierungsfigur zum Zwecke der Erlangung von Unverwundbarkeit und Unbesiegbarkeit verwendet wird³⁾.

Die Erzählung von Sutasoma und Kalmāṣapāda ist Gemeingut aller Buddhisten, der Anhänger des Hīnayāna sowohl als jener des Mahāyāna⁴⁾. Da wir bei der Deutung des fraglichen Schwertgriffes von der Verwendung der Porisādafigur als Kriegszauber in Birma und den Schanstaaten ausgehen müssen, empfiehlt es sich, zunächst mit der Pāliversion der Legende, wie sie im Mahā-Sutasoma-Jātaka⁵⁾ vorliegt, zu beginnen. Ich entnehme sie der Jātakaüber-

¹⁾ So nennt Sangermano die birmanischen Beamten.

²⁾ A Description of the Burmese Empire, compiled chiefly from Native Documents by the Rev. Father Sangermano, and translated from his Ms. by William Tandy (Rom 1833), S. 116.

³⁾ Mit Rücksicht darauf, daß sich meine Beweisführung in erster Linie auf birmanische Bräuche stützt, werde ich im Folgenden für den Menschenfresser, soweit es sich nicht um unmittelbare Anführungen aus der Sanskrit- oder Kavaliteratur handelt, die dem birmanischen Bādithāda zugrunde liegende Pāliform Porisāda (Sanskrit: Puruṣāda) verwenden. Dagegen werde ich den Beinamen des Menschenfressers, der in den Sanskritfassungen der Sutasomalegende und noch mehr in der brahmanischen Literatur eine weit größere Rolle spielt als in den Pāli-Jātakas in seiner Sanskritform Kalmāṣapāda (Pāli: Kammāṣapāda) anführen.

⁴⁾ „Scarcely any story is so widely distributed in Indian literature as that of Kalmāṣapāda“. K. Watanabe, The Story of Kalmāṣapāda and its Evolution in Indian Literature. Journal of the Pali Text Society 1909, S. 236—310.

⁵⁾ Die große Erzählung von Sutasoma, so genannt im Gegensatz zum Culla-Sutasoma-Jātaka

setzung Dutoits¹⁾ und führe die für unseren Gegenstand besonders wichtigen Stellen wörtlich an.

Prinz Sutasoma von Kuru (der Bodhisatva) und Prinz Brahmadata von Kāsi schließen in Takkasilā, wo sie beide studieren, Freundschaft und Sutasoma, der seinem Freund in den Wissenschaften voraus ist, unterrichtet ihn als Nebenlehrer. Nachdem sie ihre Studien beendet haben, trennen sie sich, kehren in ihre Heimat zurück und erhalten von ihren Vätern Herrschaft und Königswürde übertragen.

Brahmadatta ist ein leidenschaftlicher Fleischesser und verzehrt keine Mahlzeit ohne Fleisch. Für Feiertage, an denen nicht geschlachtet werden darf, wird das Fleisch vom Vortage aufgehoben. Einmal wird das zu diesem Zweck aufbewahrte Fleisch infolge Unachtsamkeit des Kochs von den Hunden gefressen. Dem Koch gelingt es nicht, anderes Fleisch aufzutreiben. Er fürchtet, mit dem Tode bestraft zu werden. In seiner Verzweiflung geht er auf ein Leichenfeld, schneidet Fleisch vom Schenkel eines eben Gestorbenen und setzt es gebraten dem Könige vor. „Sobald der König einen Bissen Fleisch nur auf die Zunge legte, durchdrang dies sogleich die siebentausend Geschmacksnerven; am ganzen Körper zitternd stand er da. — Warum? Weil er früher einmal daran gewöhnt war. In einer früheren Existenz nämlich war er ein Dämon gewesen und hatte viel Menschenfleisch verzehrt; darum war ihm dies so lieb.“ Der König zwingt nun den Koch, ihm zu sagen, was für ein ungewohntes Fleisch er ihm zu essen gegeben habe. Als er die Wahrheit erfährt, verlangt er von ihm, daß er ihm überhaupt nur mehr Menschenfleisch vorsetze. Zuerst werden die Insassen der Gefängnisse getötet, dann muß der Koch sich in den Straßen von Benares, der Hauptstadt des Reichs, auf die Lauer legen und heimlich Menschen ermorden. Nachdem bereits viele ihm zum Opfer gefallen sind, gelingt es den Städtern, ihn auf frischer Tat zu ertappen. Er gesteht, daß er auf Befehl des Königs gehandelt habe. Dieser gibt, von seinem Heerführer Kālahatthi zur Rede gestellt, die Wahrheit zu. Vergebens versucht Kālahatthi ihn durch Erzählen verschiedener Geschichten vom Menschenfressen abzubringen. Er läßt sich lieber aus seinem Reich verbannen, als daß er auf den Genuß von Menschenfleisch verzichte. Nur von seinem Koch begleitet und mit einem Schwert, einem Kochtopf und einem Korb ausgerüstet, zieht er in die Fremde, läßt sich in einem großen Wald am Fuße eines Nigrodhabaumes nieder und tötet und frißt die durch den Wald reisenden Leute. „Wenn er mit dem Rufe: ‚Holla, ich bin der Räuber, der Menschen frißt‘, auf einen losging, vermochte keiner aus eigener Kraft stehen zu bleiben; alle fielen zu Boden. Von diesen nahm er dann, wen er wollte, packte ihn kopfüber oder kopfunter und gab ihn dem Koch.“ Als er einmal ohne Beute heimkehrt, frißt er den Koch auf.

der gleichen Sammlung, der kleinen Erzählung von Sutasoma, die einen ganz anderen Inhalt hat und uns hier nichts angeht.

¹⁾ Jātakam. Das Buch der Erzählungen aus den früheren Existenzen Buddhas. Aus dem Pāli zum ersten Male vollständig ins Deutsche übersetzt von Dr. Julius Dutoit, Bd. V (Leipzig 1914), S. 495—559.

Eines Tages zieht ein reicher Brahmane mit einer großen Handelskarawane und starker Bedeckung durch den Wald. „Bei seiner Reise aber ließ er die ganze Karawane vor sich herziehen und zog ganz hinten nach, sauber gewaschen und mit wohlriechenden Substanzen besprengt, mit allem Schmuck geziert, auf einem mit weißen Rindern bespannten bequemen Wagen sitzend und umgeben von seinen Begleitern. Der Menschenfresser, der auf einen Baum gestiegen war und die Leute musterte, dachte: ‚Was brauche ich die übrigen Menschen zu fressen?‘ und verlor die Lust an ihnen. Sobald er aber den Brahmanen erblickte, bekam er solche Lust, ihn zu verzehren, daß ihm der Speichel aus dem Munde lief. Als der Brahmane in seine Nähe kam, rief er seinen Namen: ‚Holla, ich bin der Menschen fressende Räuber‘. Er schwang sein Schwert und stürzte auf die Leute los, als wollte er ihre Augen mit Sand füllen. Da war keiner, der noch hätte stehen bleiben können; alle legten sich mit der Brust auf den Boden. Darauf packte er den auf dem bequemen Wagen sitzenden Brahmanen am Fuße und ließ ihn an seinem Rücken kopfüber herunterhängen; indem er dessen Haupt mit seinen Knöcheln traf, trug er ihn fort.“ Nun ermannen sich die Begleiter der Karawane und verfolgen den Räuber. „Der Menschenfresser aber drehte sich um und sah nach ihnen hin; als er niemand sah, ging er sacht weiter. In diesem Augenblick kam ein kühner Mann rasch auf ihn zu. Als jener ihn sah, sprang er über einen Zaun und trat dabei auf den Stumpf eines Akazienbaumes, so daß ihm der Baumstumpf hinten am Fuße herauskam. Stark blutend hinkte er weiter. Als dies jener Mann bemerkte, rief er: ‚Jetzt habe ich ihn verwundet; geht ihr nur hinterdrein, ich werde ihn fangen.‘ Als so die andern merkten, daß jener geschwächt war, verfolgten sie ihn; da er aber wahrnahm, daß sie ihn verfolgten, ließ er den Brähmanen los und brachte sich in Sicherheit. Sobald jedoch die Begleiter den Brähmanen wieder hatten, dachten sie: ‚Was tun wir mit dem Räuber?‘ und kehrten wieder um. Der Menschenfresser aber kehrte zu seinem Nigrodhabaume zurück, legte sich zwischen die Zweige hinein und tat folgendes Gelübde: ‚Du edle Baumgottheit, wenn du innerhalb sieben Tagen meine Wunde wieder heilen kannst, so werde ich mit dem Halsblut von den hundertundeins Königen in ganz Indien deinen Stamm abwaschen, werde dich mit ihren Eingeweiden umhängen und dir von ihrem fünffach süßen Fleische ein Opfer darbringen.‘“

Tatsächlich ist der Menschenfresser binnen sieben Tagen geheilt, nimmt sein Schwert und zieht aus, um die Könige zu fangen. Unterwegs begegnet er einem menschenfressenden Dämon, der in einer früheren Existenz sein Freund gewesen war. Sie erkennen einander, und nachdem der König dem Dämon seine Schicksale erzählt hat, lehrt ihn dieser „einen Zauberspruch, der aus kostbaren Worten zusammengesetzt ist. Dieser verleiht Stärke, Schnelligkeit und Erhöhung des Ruhmes“. Darauf trennen sie sich wieder. „Der Menschenfresser aber erlernte den Zauberspruch und war von da an schnell wie der Wind und überaus stark. Innerhalb von sieben Tagen fing er hundert und einen König. Wenn er sie in ihrem Parke und dergleichen umherwandeln sah, sprang er mit Windeseile herzu, rief seinen

Namen und versetzte sie durch Springen und Schreien in Furcht; dann packte er sie am Fuße, ließ ihren Kopf zum Boden herabhängen und brachte sie, während er ihr Haupt mit seiner Ferse traf, herbei.“ Nur dem König Sutasoma stellt er nicht nach, weil dieser einst als Prinz sein Nebenlehrer gewesen war. Die gefangenen Könige fesselt er an den Nigrodhabaum. Die Baumgottheit jedoch, die in Wirklichkeit zur Heilung seiner Wunde gar nichts beigetragen hatte, will das Unheil, das in ihrem Namen angerichtet werden soll, verhüten. Auf Rat Indras, der voraussieht, daß nur Sutasoma imstande sein würde, den Menschenfresser zu bändigen, verlangt sie von letzterem, daß er ihr gerade Sutasoma opfere.

Der Menschenfresser erkennt aus den Sternen, daß am nächsten Tage die Phussakonstellatation stattfindet, während deren Sutasoma in seinem Parke baden wird¹⁾. Er versteckt sich deshalb im königlichen Lotosteich, indem er bis an den Hals ins Wasser steigt und sein Haupt mit einem Lotosblatt verdeckt.

Am Morgen wird die Umgebung des Parks auf allen Seiten drei Meilen weit mit Wachen besetzt. König Sutasoma verläßt auf einem Elefanten die Stadt. Auf dem Weg zum Park begegnet er dem Brahmanen Nanda, der vier vom Buddha Kassapa verfaßte Strophen kennt, die hundert Goldstücke wert sind, und der eigens zu Sutasoma gekommen ist, um sie ihm mitzuteilen. Sutasoma entschuldigt sich bei ihm, daß er ihn erst nach dem Bade anhören könne, und gibt Auftrag, ihn einstweilen in der Stadt zu bewirten. Darauf begibt er sich in den Park. „Dieser war mit einer achtzehn Ellen hohen Mauer umgeben und diese war wieder von Elefanten umstellt, die sich gegenseitig rieben. Dann kamen die Rosse, dann die Wagen, dann die Bogenschützen und das andere Fußvolk: kurz es war ein gewaltiges Heer, so ausgedehnt wie der erregte große Ozean.“ Der König badet im Teich, steigt wieder heraus und läßt sich salben und ankleiden. In diesem Augenblick springt der Menschenfresser aus seinem Versteck heraus. „Schreiend und springend schwang er blitzschnell sein Schwert über seinem Haupte, nannte seinen Namen, indem er rief: „Holla, ich bin der räuberische Menschenfresser“, legte die Finger auf die Stirn und kam so aus dem Wasser hervor. Als sie seine Stimme hörten, stürzten die Elefantenkämpfer von den Elefanten, die Reiter von ihren Pferden und die Wagenkämpfer von ihren Wagen herab. Das ganze Heer warf die Waffen, die sie genommen hatten, weg und legte sich auf den Bauch. Darauf hob der Menschenfresser den Sutasoma empor und faßte ihn. Die übrigen Könige hatte er am Fuße gefaßt, ließ ihr Haupt nach unten hängen und ging mit ihnen fort, indem er ihren Kopf mit seiner Ferse trat. Als er aber zum Bodhisatva kam, beugte er sich nieder, hob ihn empor und setzte ihn auf seine Schulter. Weil er dachte, durch das Tor zu gehen bringe Verzögerung, sprang er gerade an der ihm gegenüberliegenden Stelle über den achtzehn Ellen hohen Wall nach vorwärts, trat auf die von Bruntsaft rinnenden Stirngeschwülste der wütenden

¹⁾ „Die birmanische Jahreszeremonie heißt Phusya-sin-kyan-tau-khau, weil sie zur Zeit stattfindet, wo die Konstellation der Hydra (Phusya) kulminiert.“ Adolf Bastian, *Die Völker des östlichen Asien*, Bd. II (Leipzig 1866), S. 256. Noch jetzt ist im buddhistischen Hinterindien das Neujahrsfest mit einer rituellen Waschung des Königs verbunden.

Elefanten, wie wenn er Bergspitzen zu Boden würfe, trat ferner den wind-schnellen, edlen Rossen auf den Rücken, daß sie zu Boden fielen, und trat auf den Kopf der besten Wagen, als drehte er einen Topf mit Birnen herum oder als zerträte er Nigrodhablätter.“

Nachdem der Menschenfresser in einem Lauf drei Meilen zurückgelegt hat und keine Verfolger mehr hinter sich sieht, beginnt er mit Sutasoma ein Gespräch. Dieser fürchtet nicht den Tod, trauert nicht um sein Leben und seine Güter, wohl aber darüber, daß er dem Brahmanen Nanda das gegebene Versprechen nicht halten könne. Schließlich bestimmt er den Menschenfresser, ihn freizulassen, um die vier Strophen zu hören und den Brahmanen beschenken zu können, und bindet sich durch einen Eid, zurückzukehren und sich wieder in seine Macht zu begeben. In seinem Palast angekommen, hört er die Sprüche des Brahmanen an, belohnt ihn fürstlich und begibt sich darauf trotz der flehentlichen Bitten seiner Angehörigen wieder in den Wald zum Menschenfresser. Dieser bewundert seine Furchtlosigkeit, bittet ihn, ihm ebenfalls die vier kostbaren Strophen des Buddha Kassapa mitzuteilen, und wird schließlich in einem längeren Gespräch von Sutasoma bekehrt, so daß er nicht nur diesen und die übrigen Könige freigibt, sondern auch nach anfänglicher Weigerung verspricht, künftig kein



Abb. A. Birmanische Tatauierungsfignren mit dem Bilde des Porisāda und Zaubersprüchen. Nach Taw Sein Ko bei Sir R. C. Temple, *The Thirty-seven Nats*.

Menschenfleisch mehr zu essen. Darauf führt ihn Sutasoma in seine ehemalige Hauptstadt Benares zurück und verhilft ihm dort wieder zur Königswürde.

Der Buddha schließt die Erzählung dieses Jātaka mit der Angabe, daß der von ihm bekehrte und Mönch gewordene Räuberhauptmann Āṅgulimāla damals der Menschenfresser, er selbst aber Sutasoma gewesen sei. Zu erwähnen ist noch, daß der Menschenfresser wie in den anderen Versionen der Legende gelegentlich auch im Mahā-Sutasoma-Jātaka mit dem Beinamen Kalmāṣapāda¹⁾ oder vielmehr mit der Pāliform dieses Namens, Kammāsapāda, belegt wird.

Der Porisāda („Menschenfresser“) des genannten Jātaka oder, wie er in birmanischer Aussprache heißt, Bādithāda, gilt nun in Birma noch heute als

¹⁾ Siehe unten S. 211—12.

„das große Prototyp erworbener Unverwundbarkeit“. Man bildet ihn in drei Stellungen ab, nämlich wie er mit einem zweischneidigen, auf die Schulter gelegten Schwert in der rechten Hand und einem abgehauenen Menschenkopf in der linken gerade seine Hauptstadt Benares verläßt (Abb. A links), dann mit dem Schwert in der Rechten und einem über den Kopf gehaltenen Lotosblatt in der Linken, was sein Versteck im Teich andeuten soll (Abb. A Mitte), und schließlich, wie er nach der Bekehrung in seine Hauptstadt zurückkehrt, genau entsprechend dem ersten Bild, jedoch nach der anderen Seite gewendet und ohne den abgehauenen Kopf in der Hand (Abb. A rechts). Diese Figuren werden samt den dazugehörigen Sprüchen in roter Farbe, die mit Menschenfett und mit einer bestimmten zauberkräftigen Mixtur vermischt ist, auf den Oberkörper tatauiert, wobei der Patient ein Stück Menschenfleisch zwischen den Zähnen halten muß. Jemand der den Vorschriften gemäß mit den Bildern des Bādithāda tatauiert wurde, ist durch Schwert, Kugel oder Knüttel nicht verwundbar. Sein Mut ist außerordentlich und er ist imstande, ungewöhnlich hoch und weit zu springen. Diese Eigenschaften besitzt er jedesmal, sobald er die rings um die Figuren tatauierten Zaubersprüche murmelt. Beginnt er jedoch, ohne Hilfe dieser Sprüche herumzuspringen, so ist das ein Zeichen, daß er wahnsinnig geworden ist. Die seelische Anspannung während des Tatauierungsritus ist nach dem Glauben der Birmanen so groß, daß die meisten, die sich ihm unterziehen, unheilbar geisteskrank werden. Der zu den Bildern des ausziehenden und heimkehrenden Porisāda gehörige Zauberspruch lautet: „Ich, Bādithāda, der ich mich würdig erweise, der große Räuberhauptmann Aṅgulimāla zu werden, schreite jetzt rasch voran.“ Zu dem Bilde des im Lotosteich lauernden Porisāda gehört der Spruch: „Möge es mir, Bādithāda, rasch gelingen, ihn zu fangen“, womit König Sutasoma, der Bodhisatva, gemeint ist¹⁾. Indem er diese Sprüche murmelt, identifiziert sich also der Betreffende dem Porisāda oder Bādithāda, ebenso wie schon vorher durch das Halten von Menschenfleisch zwischen den Zähnen. So bezeichnet man denn auch einen Menschen, der unter den vorgeschriebenen Riten in entsprechender Weise tatauiert wurde, selbst als Bādithāda.

Nach Scott gibt es nur wenige Tatauierer, die die nötigen Zaubermittel und Zaubersprüche kennen, um die Tatauierung zum Bādithāda vorzunehmen, und noch weniger Leute, die den Mut besitzen, sich dieser Prozedur zu unterziehen; denn viele von denen, die es wagten, würden verrückt und wanderten zähnefletschend auf den Begräbnisplätzen umher, auf der Suche nach Menschenknochen zum Nagen und Kauen. Manche Tatauierer verlangen, daß ihr Kunde während der Tatauierung zum Bādithāda das rohe Fleisch eines Gehängten kaue, doch ist dies nicht immer der Fall und es kann sogar vorkommen, daß man zum Bādithāda wird, ohne es zu wissen. Scott erzählt eine für die birma-

¹⁾ Taw Sein Ko im *Gazetteer of Upper Burma and the Shan States*. Compiled from Official Papers by J. George Scott, assisted by J. P. Hardiman, Part I, Vol. II (Rangoon 1900), S. 77—79. — Dasselbe mit Ergänzung des im *Gazetteer* fehlenden dritten Bildes bei: Sir A. C. Temple, *The Thirty-seven Nats, a Phase of Spirit-Worship prevailing in Burma* (London 1906), S. 29—30.



Abb. 2. Schwertgriff
aus Holz,

mit Silber beschlagen.
Suluinseln.

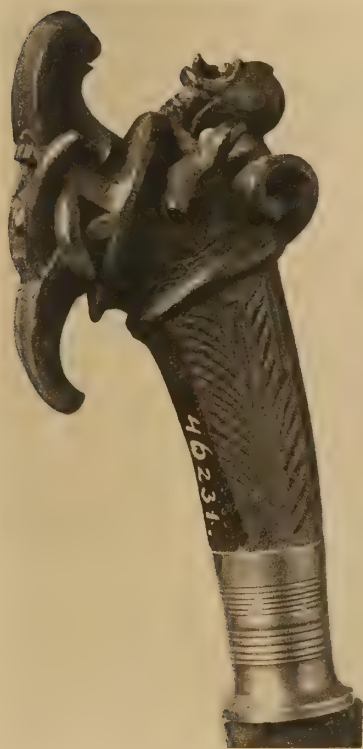


Abb. 3 a.



Abb. 3 b.



Abb. 3 c.

Schwertgriff aus Holz. Südnias.



Abb. 4 a.



Abb. 4 b.
Südnias.



Abb. 6.



Abb. 5 a.



Südnias.

Abb. 5 b.

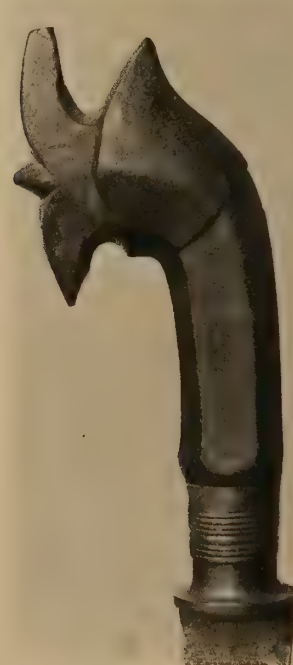


Abb. 7. Nias.

Schwertgriffe aus Holz.

nische Denkungsart sehr bezeichnende Geschichte von einem vierzehnjährigen Klosterschüler, der einem wandernden Tatauierer der Schan einige Gefälligkeiten erwiesen hatte, und den dieser aus Dankbarkeit unter Murmeln von Zaubersprüchen tatauierte. Der Schan entfernte sich sodann und sagte nur, daß das der Haut eingeritzte Muster den Knaben sehr stark machen werde. Nach etwa einem Monat zeigten sich an diesem die unverkennbaren Zeichen eines Bādithāda. Er machte ungeheure Luftsprünge, rannte wild umher und trug mit Leichtigkeit Dinge, die andere nicht einmal bewegen konnten. Der Abt des Klosters sperrte ihn in eine Bücherkiste, er kam jedoch heraus, ohne das Schloß zu beschädigen, sprang auf das vierzig Fuß hohe Dach des Klosters und machte von dort einen Purzelbaum auf die Erde herab, ohne sich im mindesten zu verletzen. Vorher war er sehr sanft gewesen, nun wurde er wild und unzuverlässig und, infolge seiner großen Stärke, sehr gefährlich. Er beruhigte sich nur, wenn ein Mönch ihm das Gesetz predigte. Immer wieder vollbrachte er die wunderbarsten Dinge. So reichte ihm, als er einen sechs Klafter tiefen Fluß durchschritt, das Wasser nur bis zu den Hüften. Ein anderes Mal fiel beim Holzfällen ein Baum auf ihn. Er wurde in die Erde hineingeschlagen und kam unverletzt wieder zum Vorschein. Später wurde er ein Räuber. Schließlich heilte ihn ein frommer Asket durch Zaubermittel und durch Wegkratzen der verhängnisvollen Figur mittels eines rostigen Nagels. In den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts lebte dieser ehemalige Bādithāda noch als angesehener, auch von den Engländern geachteter Reishändler. In den meisten Fällen jedoch muß man einen Bādithāda, da es anders unmöglich ist, seiner habhaft zu werden, im Schlafe töten (weil er dann nämlich keine Gelegenheit hat, rechtzeitig die um die Porisādabilder tatauierten Sprüche zu murmeln)¹⁾.

Der magischen Umwandlung zum Bādithāda unterzogen sich in früherer Zeit nicht nur Räuber, sondern auch Krieger. Im birmanischen Heer gab es eine Schar der „Unverwundbaren“. Die Soldaten, die zu dieser Abteilung gehörten, waren zum Teil, wie dies in Birma sehr häufig ist, durch Einlassen kleiner, mit magischen Zeichen beschriebener Goldblättchen unter die Haut, zum Teil durch rote Tatauierung auf Brust und Armen „fest“ gemacht²⁾. Bei letzteren dürfte es sich wohl um Bādithādas gehandelt haben. In den Schanstaaten unternahm es bisweilen ein Bo oder Heerführer, sich in bestimmter Art tatauieren zu lassen, und aß dabei das Fleisch eines erschossenen Feindes, um die magische Wirkung der Tatauierung stärker und dauerhafter zu machen³⁾. Auch hier kann naturgemäß nur die Tatauierung zum Bādithāda gemeint sein. Nach L. Milne war es bei den Soldaten der Schan Brauch, in das Fleisch gefallener Feinde hineinzubeißen, jedoch ohne tatsächlich etwas davon zu verzehren⁴⁾.

¹⁾ Shway Yoe (Pseudonym für Sir George Scott), *The Burman, his Life and Notions*, 3. Aufl. (London 1910), S. 44–45.

²⁾ *Two Years in Ava. From May 1824, to May 1826. By an Officer of the Staff of the Quarter-Master-General's Department* (London 1827), S. 88.

³⁾ W. R. Hillier, *Notes on the Manners, Customs, Religion, and Superstitions of the Tribes inhabiting the Shan States. The Indian Antiquary XXI* (Bombay 1892), S. 120.

⁴⁾ Mrs. Leslie Milne, *Shans at Home* (London 1910), S. 192.

Natürlich darf man diese Bräuche nicht mit dem in Hinterindien und Indonesien so sehr verbreiteten und einer viel älteren Kulturschicht angehörenden Teilkannibalismus aus magisch-animistischen Gründen verwechseln, wobei Hirn, Leber oder Herz des getöteten Feindes gegessen werden, um sich dessen Seelenkräfte anzueignen.

Ich habe den Inhalt des Mahā-Sutasoma-Jātaka und den birmanischen Bādithādaglauben ausführlich dargelegt, um zu zeigen, wie der menschenfressende König von Benares zum Musterbeispiel eines unbesiegbaren Kriegers werden konnte und welch große magische Kraft die Birmanen seinem Bilde zuschreiben. Man sieht, daß der birmanische Volksglaube sich im allgemeinen eng an das Jātaka anschließt. Auch König Brahmadata, der Porisāda des Jātaka, hat seine übernatürlichen Fähigkeiten, die ihm erlauben als einzelner ein ganzes Heer zu durchbrechen, durch einen Zauberspruch erhalten, wie noch heute der birmanische Bādithāda¹⁾. Daß dieser sich jenem auch durch das Kauen von Menschenfleisch ähnlich machen muß, haben wir schon gesehen. Bemerkenswert ist der Nachdruck, der sowohl im Jātaka als im Volksglauben auf das Springen gelegt wird. Der Porisāda der Erzählung setzt die Könige, die er fangen will, durch Springen und Schreien in Furcht und springt mit Sutasoma auf der Schulter über die achtzehn Ellen hohe Mauer und das ganze Heer hinweg²⁾. Der zum Bādithāda gewordene Birmane äußert dies vor allem durch wildes Springen, springt sogar in einem Fall auf das vierzig Fuß hohe Dach eines Klosters hinauf³⁾. Dieser Zug ist deshalb von Wichtigkeit, weil auch Hanuman seine Verwendung als magische Figur auf birmanischen Schwertgriffen unter anderem besonders seiner Fähigkeit zu gewaltigen Sprüngen zu verdanken scheint⁴⁾. Das Springen scheint also eine Kunst gewesen zu sein, auf die der birmanische Krieger ganz besonderen Wert legte⁵⁾.

Die Eigenschaft der Unverwundbarkeit wird dem Porisāda im Jātaka nicht ausdrücklich zugeschrieben. Allenfalls könnte sie bloß aus dem Zusammenhang der Erzählung abgeleitet worden sein. Es kann aber auch sein, daß neben dem Mahā-Sutasoma-Jātaka der Pāli-Jātakasammlung noch andere, bisher unbekannte, vielleicht auch nur mündlich überlieferte Fassungen der Sutasoma-

¹⁾ Siehe oben S. 203.

²⁾ Siehe oben S. 203—4.

³⁾ Siehe oben S. 207.

⁴⁾ Siehe oben S. 200. Es scheint mir überhaupt, daß zwischen der Gestalt des Hanuman und der des Porisāda unverkennbare Verwandtschaft besteht, worauf ich bei anderer Gelegenheit zurückzukommen hoffe. Das Springen ist zweifellos ein sehr typischer, dem alten mythischen Kern der Sutasoma-Legende angehörender Zug. In einer Reihe chinesischer, aus dem Sanskrit übersetzter Fassungen der Legende ist es durch das Fliegen ersetzt. Vgl. Watanabe, a. a. O. S. 245, 246—47, 251, 262, 267.

⁵⁾ Dafür spricht auch eine Stelle in der birmanischen Königschronik, aus der gleichzeitig hervorgeht, daß man auch auf andere Weise als durch die Tatauierung zum Bādithāda die Fähigkeit zu übernatürlichem Springen erwerben zu können glaubte. Dort wird nämlich erzählt, daß während einer im Jahre 1284 n. Chr. stattgefundenen Schlacht gegen die Mongolen die beiden birmanischen Heerführer Anantapyissi und Rantapyissi Quecksilber in den Mund nahmen und dadurch imstande waren, 15 bis 16 Ellen hoch in die Luft springend, die Feinde anzugreifen (The Glass Palace Chronicle of the Kings of Burma, translated by Pe Maung Tin and G. H. Luce, London 1923, S. 176). Auch der dem magischen Sprung entsprechende magische Flug spielt in den Sagen der Birmanen und der hinterindischen Kulturvölker überhaupt eine sehr große Rolle.

legende den birmanischen Volksglauben beeinflußt haben¹⁾. Dafür, daß derartige Einwirkungen tatsächlich stattgefunden haben, spricht, wie mir scheint, der Glaube, daß man durch Tatauierung mit der Porisādafigur verrückt werden könne und dann tatsächlich auf Friedhöfen nach Menschenknochen suche (vgl. oben S. 206). Dieser Zug ist nämlich durch den Inhalt des auszugsweise mitgeteilten Jātaka nicht ohne weiteres bedingt und hängt möglicherweise mit einer anderen Version der der Sutasomalegende zugrundeliegenden Kalmāṣapādasage zusammen, wie sie in allerdings nicht mehr sehr klarer Form in der brahmanischen Literatur, und zwar im Rāmāyaṇa, im Mahābhārata und im Viṣṇupurāṇa erhalten ist. Dort wird nämlich der dem Brahmadatta des Mahā-Sutasoma-Jātaka entsprechende König Saudāsa, der Sohn des Sudāsa, durch den Fluch eines Brahmanen für eine bestimmte Zeit in einen Menschenfresser verwandelt. Im Mahābhārata fährt auf Befehl Viśvāmitras ein Dämon in den König, dieser verliert die Besinnung und wird zum Menschenfresser²⁾. Es ist sehr wohl möglich, daß diese Fassung, die im Mahābhārata als ein nicht mehr ganz verstandenes und nicht folgerichtig in den Zusammenhang eingefügtes Bruchstück erscheint, aus irgendeiner älteren, verloren gegangenen Version des Mythos stammt, die mittelbar auch auf den Volksglauben der Birmanen abgefärbt haben mag³⁾. Durch Vergleichung der in der brahmanischen und in der buddhistischen Literatur überlieferten Formen der Kalmāṣapādasage kommt übrigens auch Kern zu dem Schluß, daß eine Reihe nicht mehr erhaltener buddhistischer Versionen vorhanden gewesen sein muß⁴⁾. Dies ist für unseren Gegenstand deshalb von Wichtigkeit, weil sich dadurch das Vorhandensein von Zügen im Volksglauben erklären läßt, die nicht den bekannten schriftlichen Fassungen entnommen sind, und weil es für die große Beliebtheit und Verbreitung der Legende spricht⁵⁾.

Wenden wir uns nun wieder dem Schwertgriff aus Möng Sing zu! Wir werden jetzt ohne Schwierigkeit die auf ihm dargestellte Szene erkennen: der menschenfressende König von Benares, der Porisāda mit dem Beinamen Kalmāṣapāda, hat König Sutasoma, den Bodhisatva, gefangen genommen und ihn sich auf die Schultern gesetzt. Nach dem oben gesagten wird es ja ohne weiteres verständlich sein, daß man die Gestalt des Porisāda, des unverwundbaren und un-

¹⁾ Die verschiedenen in der Sanskrit- und Päliliteratur erhaltenen Fassungen der Sutasomalegende und der Kalmāṣapādasage erörtert H. Kern: *Kalmāṣapāda en Sutasoma. Verslagen en Mededeelingen der Koninkl. Akademie van Wetenschappen, Afdeeling Letterkunde, 4e Reeks, Deel XI* (Amsterdam 1912), abgedruckt in H. Kern, *Verspreide Geschriften*, Bd. III ('sGravenhage 1915), S. 121 bis 151. — Eine Vergleichung der indischen, tibetischen und chinesischen Versionen bei Watanabe a. a. O.

²⁾ Kern, *Verspr. Geschr.* III, S. 123—128. — Watanabe a. a. O. S. 274.

³⁾ Die Sutasomalegende ist auf hinterindischem Boden jedenfalls älter als die Einführung des Hinayāna-Buddhismus, der ja, abgesehen von Pegu und Prome, dort erst im zehnten bis vierzehnten Jahrhundert größere Ausdehnung gewann und Mahāyāna und Brahmanismus verdrängte. So wäre auch das Fortleben volkstümlich überlieferter Züge, die irgendeiner Mahāyānafassung der Legende oder sogar der brahmanischen Kalmāṣapādasage entstammen, durchaus möglich.

⁴⁾ Kern, *Verspr. Geschr.* III, S. 139—140.

⁵⁾ Die Unverwundbarkeit des Porisāda ist übrigens ebenso wie das Springen (vgl. S. 208 Anm. 4) zweifellos ein wesentlicher, dem alten mythischen Kern der Legende angehörender Zug.

besiegbaren Kriegers, des gewaltigen Springers, dessen tatauiertes Bild seinem Träger diese selben Eigenschaften verleiht, ebenso als magische Schwertgrifffigur verwenden kann, wie diejenige des gleich kühnen, schlaun und unbesiegbaren Kriegers und noch gewaltigeren Springers Hanuman. Auch ist es begreiflich, daß man gerade den dramatischen Augenblick zur Darstellung wählt, in dem der Porisāda seine kühnste Tat vollbringt und den König Sutasoma auf seinem Rücken mit einem Riesensprung aus der Mitte seines vom Schreck gelähmten Heeres entführt. Im übrigen ist es recht gut möglich, daß bei der Verwendung der Porisādafigur als Kriegszauber nicht bloß der Wunsch mitspielt, es dem Menschenfresser in Krieg oder Raub gleichzutun, sondern auch die Hoffnung, zum Schlusse dann doch noch sein Seelenheil zu retten, wie König Brahmadatta und seine spätere Wiedergeburt, der Räuberhauptmann Aṅgulimāla. — Da ich mich bei dem hier versuchten Nachweis, abgesehen von den Jātakas, durchaus auf Material aus Birma und aus den unter birmanischer Oberhoheit stehenden Schanstaaten stützen mußte, möchte ich nochmals darauf hinweisen, daß der Herkunfts- oder besser gesagt der Ort der Erwerbung des fraglichen Schwertgriffes, Möng Sing, bis zum Jahre 1885 zu letzteren gehörte. Es scheint sogar, als sei der Brauch des zum Bādithāda Tatauierens gerade in den Schanstaaten sehr verbreitet gewesen. Dafür sprechen die Angaben Hilliers und Milnes. Auch der Tatauierer in der Erzählung Scotts war ein Schan¹⁾.

Die dämonische Gestalt, in der der menschenfressende König von Benares auf dem Schwertgriff (Abb. 1) und, soweit erkennbar, auch in der birmanischen Tatauierungsfigur (Textabb. A) dargestellt ist, findet im Mahā-Sutasoma-Jātaka keine ausdrückliche Begründung. Nirgends wird dort dem Porisāda ein nicht menschliches Aussehen zugeschrieben. Allein es scheint, daß man sich den Menschenfresser von vornherein gar nicht anders denken konnte, wie als Rākṣasa, und daß die Vorstellung einer Verwandlung des Königs in einen solchen und Rückverwandlung in einen Menschen durchschimmert. In den brahmanischen Fassungen der Erzählung²⁾, aber auch im Jayaddisa-Jātaka der Pāli-Jātakasammlung³⁾, einer bloßen Version der Sutasomalegende, und ebenso in einigen chinesischen, aus dem Sanskrit übersetzten Fassungen⁴⁾, ist sogar ausdrücklich davon die Rede, daß er zum Dämon wird, sei es infolge eines Fluchs (vgl. oben S. 209), sei es (im Jayaddisa-Jātaka) infolge Erziehung zum Menschenfraß durch eine Yakkhinīpflegemutter oder (wie in einigen chinesischen Texten) einfach automatisch durch das Menschenfressen. In den Sanskritfassungen der Sutasoma-

¹⁾ Siehe oben S. 207. Überhaupt ist die Verwendung magischer Tatauierungsmuster in den Schanstaaten viel häufiger als im eigentlichen Birma. Ich habe bei den Schan-Männern gesehen, deren ganzer Oberkörper kunterbunt mit magischen Quadraten und allerhand anderen zauberkräftigen Figuren, meist in roter Farbe, bedeckt war.

²⁾ Siehe oben S. 209.

³⁾ Dutoit, a. a. O. S. 22—36.

⁴⁾ Watanabe, a. a. O. S. 243, 245, 246, 251, 262, 267. Die Verwandlung zum Rākṣasa ist hier bisweilen nur dadurch angedeutet, daß dem Menschenfresser Flügel wachsen. In einigen Fällen fehlt die Vorgeschichte und er wird von vornherein als Rākṣasa eingeführt.

legende, die in der Jātakamālā des Ārya Śūra¹⁾ und im Bhadrakalpāvadāna²⁾ vorliegen, ist der Menschenfresser ein Sohn des Königs Sudāsa von einer Löwin und sieht „furchtbar und schrecklich wie ein Riese“ aus³⁾. Die chinesische Übersetzung der Siṃhasaudāsa-māṃsabhakṣanivṛtti („Sutra über die Fleischenthaltung des Königs Siṃhasaudāsa“) enthält die Angabe, daß Siṃhasaudāsa als Sohn des Königs Sudāsa und einer Löwin mit einem menschlichen Körper, aber mit einem Löwenkopf geboren wurde⁴⁾.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß die bildliche Darstellung in bezug auf diesen Punkt die alte Überlieferung besser bewahrt hat als die schriftliche Fassung des Mahā-Sutasoma-Jātaka; knüpft sie doch in unverkennbarer Weise an den mythischen Grundstock der Legende an. Wir haben es hier mit einem in der Kunst älterer Zeiten und altertümlicher Kulturen recht häufig vorkommenden Motiv zu tun, dem Tragen des Hellmondes durch den als Dämon dargestellten Dunkelmond. Der mythische Charakter der Legende liegt ja überhaupt, wie schon H. Kern erkannt hat⁵⁾, noch sehr klar zutage. Schon die Namen lassen ihn erkennen. Sutasoma bedeutet nach Böhtlingks Sanskritwörterbuch „der den Soma bereitet, fertig hat, eine Libation bringt“. Das Mahā-Sutasoma-Jātaka erzählt, daß der Prinz Sutasoma genannt worden sei, „weil er am Keltern des Somatrankes seine Freude hatte“⁶⁾. Im Culla-Sutasoma-Jātaka heißt es von dem als Prinzen geborenen Bodhisatva: „Sein Antlitz glich an Herrlichkeit dem Vollmonde, darum gab man ihm den Namen Prinz Soma. Als er zu Vernunft gekommen, war er ein Freund des gekelternen Somatrankes und verstand sich auf das Keltern; darum nannte man ihn Sutasoma“⁷⁾. Im Jātakamālā endlich gibt „sein Vater ihm den Namen Sutasoma, denn er sah so lieblich aus wie Soma“. „Wie der Mond in der hellen Hälfte des Monats“, heißt es weiter, „nahmen seine Lieblichkeit und Anmut jeden Tag zu“⁸⁾. Der Vergleich mit dem Mond wird dann noch an mehreren Stellen fortgesetzt. — Auf Kerns Übersetzungen des Namens Sutasoma, „der gekeltern Soma“ oder „der geborene Mond“⁹⁾, möchte ich sprachlicher Bedenken wegen kein besonderes Gewicht legen; auf alle Fälle aber ist wohl Sutasoma, wie Kern sich ausdrückt, nur „ein wenig verhüllter Name für Soma, den Mond“ und, will ich hinzufügen, gleichzeitig auch für Soma, den Trank¹⁰⁾. Den Beinamen Kalmāṣapāda, beziehungs-

¹⁾ Jātakamālā. Translated from the Original Sanskrit by J. S. Speyer, XXXI. Sutasomajātaka. Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië, V. Volgreeks, X. Deel ('s Gravenhage 1894), S. 616—637.

²⁾ Kern, Verspr. Geschr. III, S. 132. — Desgleichen in mehreren chinesischen und tibetanischen Übersetzungen indischer Texte. Vgl. Watanabe a. a. O. S. 261—270.

³⁾ Speyer, a. a. O. S. 619. Vgl. auch unten S. 229.

⁴⁾ Watanabe, a. O. S. 241, 261.

⁵⁾ Kern, Verspr. Geschr. III, S. 146—148.

⁶⁾ Dutoit, a. a. O., S. 496.

⁷⁾ Dutoit, a. a. O., S. 178.

⁸⁾ Speyer, a. a. O., S. 616.

⁹⁾ Kern, a. a. O., S. 146.

¹⁰⁾ Zwischen der Sutasomalegende und der Sage vom Raube des Somatrankes oder Somakrautes bestehen unleugbar mythologische Zusammenhänge. Der den Soma raubende Adler entspricht dem

weise Kammāsapāda, den der Menschenfresser in den brahmanischen sowohl als in den buddhistischen, in den Sanskrit- und in den Pālifassungen trägt, übersetzen Watanabe und Dutoit mit „der Fleckfüßige“ oder „der Buntfüßige“¹⁾, während er nach H. Kern in doppelsinniger Weise sowohl „der Schwarzfüßige“ als „der Schwarzstrahlige“ bedeuten kann²⁾. Das mythische Motiv der Fußverletzung kommt im Zusammenhang mit dem Menschenfresser sowohl im Rāmāyaṇa und im Viṣṇupurāṇa vor — er verbrüht sich hier die Füße mit Schwurwasser und erhält deswegen den Namen Kalmāṣapāda³⁾ — als auch im Mahā-Sutasoma-Jātaka und im Jayaddisa-Jātaka⁴⁾.

Auf die zahlreichen anderen mythischen Züge der Legende — zweie davon, die Unverwundbarkeit und das Springen oder Fliegen wurden ja schon hervorgehoben — will ich hier ebensowenig eingehen wie auf die Beziehungen zu anderen Mythenkreisen⁵⁾. Der hervorstechendste, wenn auch nicht der einzige mythische Grundgedanke des Jātaka, die Gefangennahme (ursprünglich wohl das Auffressen) des dem Hellmond entsprechenden Sutasoma durch den dem Dunkelmond entsprechenden Menschenfresser, der jenen aber nach dem Neumond doch wieder freilassen muß, ja von ihm besiegt (in unserem Fall bekehrt) wird, diese ursprünglichere Mythenform der Legende schimmert ja noch so deutlich durch, daß sie wohl keiner näheren Erörterung bedarf. Allerdings hat Kern den Menschenfresser etwas anders gedeutet. Er hält ihn nämlich für wesensgleich mit Rāhu, dem Dämon, der nach indischem Glauben die Mondes-



Abb. B. Rāhu, Kambodscha.
Nach J. Moura, Le Royaume
du Cambodge.

finsternis hervorruft, indem er den Mond fängt und in den Rachen nimmt, um ihn zu verschlingen, der ihn aber dann doch wieder freigeben muß. Ich glaube, Kern hat insofern recht, daß die letzte, der Legende unmittelbar zugrunde liegende Form des Mythos sich tatsächlich auf Rāhu bezog. Wir haben gesehen, daß Kalmāṣapāda im Jātakamāla und im Bhadrakalpāvadāna, sowie in mehreren aus dem Sanskrit übersetzten chinesischen und tibetischen Texten der Sohn einer Löwin ist, also, ins Sanskrit übersetzt, (nach Kern) ein Saimhikeya.

hoch in die Luft springenden oder (vgl. S. 208 Anm. 4 und S. 210 Anm. 4) geflügelten Menschenfresser, der Soma selbst sowohl Sutasoma als auch dem durch den Wald reisenden reichen Brahmanen des Mahā-Sutasoma-Jātaka (vgl. oben S. 203), der ja nur eine Doppelung Sutasomas ist. Der Wächter des Soma, Kṛṣṇa, schießt einen Pfeil auf den mit dem geraubten Soma flüchtenden Adler und schießt ihm eine Feder ab. Das entspricht der Verwundung am Fuß, die sich der Menschenfresser im Mahā-Sutasoma-Jātaka bei der Entführung des reichen Brahmanen auf der Flucht vor dessen Wächtern oder eigentlich, was nicht unwichtig ist, vor einem der Wächter zuzieht.

¹⁾ Dutoit, a. a. O. S. 28, 351, 550, 5291. Watanabe, a. a. O., passim.

²⁾ Kern, Verspr. Geschr. III, S. 146.

³⁾ Kern, Verspr. Geschr. III, S. 124, 125.

⁴⁾ Siehe oben S. 203.

⁵⁾ Eine Untersuchung dieser Zusammenhänge beabsichtige ich an anderer Stelle zu veröffentlichen.

Saimhikeya aber ist ein häufiger Beiname Rāhus, des Sohnes der Siṃhikā. In der Siṃhasaudāsa-māmsabhakṣanivṛtti, die, nach dem kurzen Auszug bei Watanabe zu schließen, überhaupt manche altertümliche Züge bewahrt zu haben scheint, führt der Menschenfresser den Namen Siṃhasaudāsa („der Löwe, der Sohn des Sudāsa“) und ist nicht nur der Sohn einer Löwin, sondern hat auch einen Löwenkopf. Er stimmt also auch darin mit Rāhu überein, der, wie ich weiter unten (auf S. 220ff.) noch ausführen werde, außerordentlich häufig als Löwenkopf dargestellt wird. Der Unverwundbarkeit des Menschenfressers entspricht übrigens wohl die durch Trinken des Amṛta erworbene Unsterblichkeit Rāhus.

Jedenfalls konnte, nach dem Gesagten, eine alte, auf einer ursprünglicheren Form des Mythos fußende bildliche Überlieferung schon in den Personennamen eine Stütze finden, noch mehr aber in Wendungen, wie etwa daß der Bodhisatva dem Monde gleich, der aus Rāhus Mund befreit ist, vom Menschenfresser zurückkehrt¹⁾. Ja, es war hier Anlaß geboten, in der bildlichen Darstellung der Legende an den mythischen Gehalt neu anzuknüpfen, selbst wenn man diesen nicht mehr als wesentlich, sondern als bloßen Vergleich empfand. Ich möchte auf die Ähnlichkeit zwischen der Porisādafigur des Schwertgriffs von Möng Sing und den üblichen Darstellungen Rāhus hinweisen, sei es nun, daß bewußte Absicht, unbewußte Überlieferung oder ein bloß zufälliges Zusammentreffen vorliegt. Rāhu wird nämlich in Indien und Hinterindien als bloßer Kopf, als Kopf mit einem Paar Armen oder Händen (Abb. B, Abb. 35, 36) oder aber als Halbfigur mit Armen und übermäßig großem Kopf abgebildet. Man beachte, daß von der Figur des Porisāda auf dem Schwertgriff aus Möng Sing im Grunde genommen nicht mehr zu sehen ist als Kopf und Arme und daß auch die gleich zu erwähnenden indonesischen Schwerter nur seinen Kopf zeigen.

II.

Die Bedeutung des besprochenen Griffes liegt vor allem darin, daß er, wie ich glaube, den Schlüssel liefert zur Erklärung einer ganzen Gruppe indonesischer Schwertgriffe, vor allem jener von Nias und Borneo.

Am klarsten zutage liegt die Ähnlichkeit und wohl auch Wesensverwandtschaft mit dem Schwertgriff von Möng Sing bei den bekannten geschnitzten Griffen aus Südnias (Abb. 3 bis 6 und Textabb. C). Auf dem Kopf und Nacken eines phantastischen Ungeheuers oder eines Dämons sitzt hier eine kleine menschliche Figur. Diese Figur hält das obere Ende eines kurzen, aus dem Dämonenkopf hervorstehenden Stäbchens im Mund, klammert sich bisweilen auch mit den Händen daran an. In anderen Fällen legt sie die Hände flach auf den Kopf ihres Trägers. Die Beine sind zu Spiralwülsten umstilisiert, wohl in mißverständlicher Wiedergabe der Huckepackstellung, wie sie der Griff der Abb. 1

¹⁾ Dutoit, a. a. O. S. 33, 528.

zeigt. Am natürlichsten ist noch die Beinstellung auf Abb. 6, doch handelt es sich dabei wahrscheinlich nicht um ein älteres Stadium der Entwicklung, sondern umgekehrt um eine Rückbildung und Verkümmern der sonst üblichen Beinspirale. Der Dämonenkopf reißt gewöhnlich den Rachen auf, in dem die Zunge sichtbar ist. Die vollkommensten Stücke sind mit je einer Reihe von Schneidezähnen und je einem Paar gewaltiger Hauer im Ober- und Unterkiefer versehen (Abb. 3), bei anderen fehlen die Zähne überhaupt (Abb. 4 bis 6). Ein anderer Typus öffnet nur die Lippen und enthüllt zwei Reihen von Schneidezähnen, besitzt aber keine Hauer (Textabb. C). Die Augen sind deutlich gebildet, dagegen ist es nicht klar, ob die hörnerartigen Gebilde an den Seiten des Kopfes Hörner oder Ohren vorstellen sollen. Meist sind die Köpfe noch mit einigen eingeritzten oder plastisch gearbeiteten Ornamenten, hauptsächlich Spiralen, verziert. Gegen den Hals des Griffes sind sie durch einen Wulst abgesetzt.

Über die Bedeutung dieser niassischen Schwertgriffe sind schon viele Vermutungen ausgesprochen worden. A. Lett wollte in dem Dämonenkopf einen Tiger erkennen, während Fischer ihn für einen Wildschweinkopf hielt. Schröder hält ihn für einen Elefantenkopf und macht auf Ähnlichkeiten mit Makaraköpfen aufmerksam. Die kleine auf ihm sitzende Figur hält er für einen Affen, was jedoch unbegründet ist¹⁾. Wäre tatsächlich ein Affe gemeint, so hätte man bestimmt nicht den Schwanz fortgelassen. Modigliani erklärte die Griffe mit geöffnetem Rachen und Hauern (Abb. 3) für Wildschweinköpfe, jene mit nur wenig geöffnetem Mund und ohne Reißzähne (Textabb. C) für Menschenköpfe. Die kleine obere Figur sollte, wie ihm die Eingeborenen erzählten, einen Beghu, einen bösen Geist vorstellen²⁾.

Meiner Ansicht nach ist es bei einem Vergleich mit dem Schwertgriff von Möng Sing kaum möglich zu bezweifeln, daß die fragliche Gattung niassischer Schwertgriffe auf solche buddhistischer Herkunft mit der Darstellung des den König oder Prinzen Sutasoma tragenden Menschenfressers zurückgeführt werden muß. Ursprünglich dürften wohl irgendwelche aus Java oder Sumatra eingeführte Vorbilder als Muster gedient haben, die von den einheimischen Schnitzkünstlern nachgeahmt und weitergebildet wurden. Der Sinn der Darstellung ist natürlich längst vergessen worden, aber es verdient immerhin angemerkt zu werden, daß derartige Schwertgriffe auf Nias niöbawa lawölö heißen und daß dem zweiten Wort nach Schröder der Stamm lawō, „etwas gegen etwas anderes beschützen“, zugrunde liegt³⁾. Der ursprüngliche Beweggrund für die Anbringung der Pori-sādafigur auf Schwertgriffen klingt hier vielleicht noch nach.

Um zu zeigen, wie wir uns ungefähr die Vorlagen für den niassischen Dämonenkopf mit Hauern der Abb. 3 denken müssen, habe ich daneben einen Schwertgriff mit dem Kopf eines Rākṣasa abgebildet, der zwar von den Suluinseln stammt, aber wohl zweifellos an alte malaische oder javanische Formen

¹⁾ E. E. W. Gs. Schröder, Nias, 2 Bde. (Leiden 1917), Bd. I, S. 237. Auch Lett und Fischer dort zitiert.

²⁾ Elio Modigliani, Un Viaggio à Nias (Milano 1890), S. 246—249.

³⁾ Schröder, a. a. O. S. 237.



Abb. 8. Schwertgriffe aus Horn.
Der linke aus Südsumatra (Lampong), die beiden anderen aus Java.

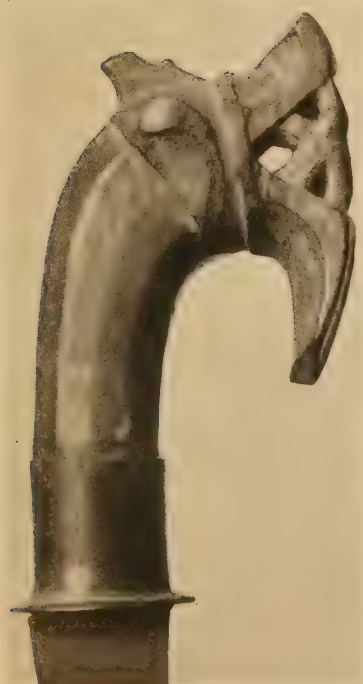


Abb. 9 a.



Abb. 9 b.

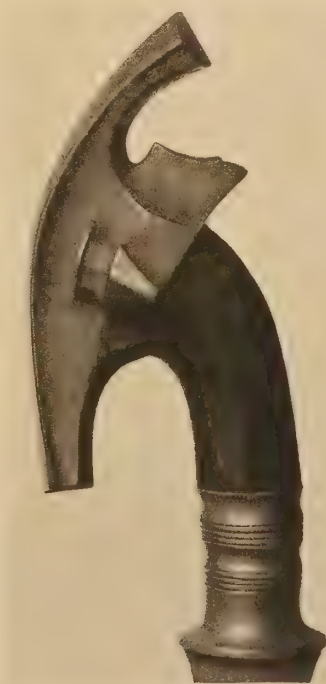


Abb. 10.

Schwertgriffe aus Holz. Nias.



Abb. 11 b.

Abb. 12 b.

Abb. 13 b.

Abb. 14 b.



Abb. 11 a.

Abb. 12 a.

Abb. 13 a.

Abb. 14 a.

Schwertgriffe aus Holz. Nias.



Abb. 15.



Abb. 16.

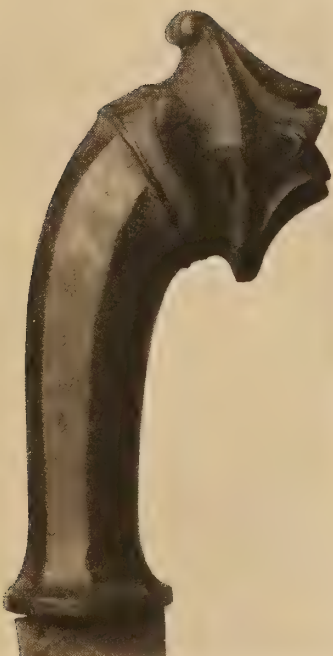


Abb. 17 a.



Abb. 17 b.

Schwertgriffe aus Holz. Nias.



Abb. 18 a.

Schwertgriff aus Hirschhorn. Erworben in Brunei, Nordborneo.



Abb. 18 b.

Sammlung Siegfried Freiherr v. Pitner, Wien.

anknüpft (Abb. 2). Es ist ohne weiteres verständlich, daß aus einer ähnlichen Vorlage durch ungenaue Nachbildung und Übertreibung gewisser Züge im Laufe der Zeit ein Gebilde entstehen konnte, bei dem die Menschenähnlichkeit des ursprünglichen Dämonenkopfes vollkommen verloren gegangen war. Allerdings dürfte bei den wirklichen Vorbildern der niassischen Griffe vom Typus der Abb. 3 der Rachen weiter geöffnet, Nase und Oberlippe stärker aufgebogen gewesen sein als dies bei Abb. 2 der Fall ist. Das Vorkommen des zweitgenannten Merkmals, der rüsselartigen Aufbiegung von Nase und Oberlippe, bei einer gewissen Klasse von Schwertgriffen auf Borneo (Abb. 21, 22, 23) spricht dafür, daß diese Eigentümlichkeit nicht etwa erst auf Nias entstanden ist, sondern schon an den gemeinsamen Vorbildern beider Gruppen, jener auf Nias sowohl als jener von Borneo vorhanden war. Ich halte es für möglich, ja sogar für wahrscheinlich, daß die Form des Dämonenkopfes bei diesen Vorlagen schon in ihrem Ursprungsland durch jene ornamentalen Makaraköpfe beeinflußt worden war, wie man sie so zahlreich aus der Hinduzzeit Javas und Sumatras kennt. Man vergleiche die Schwertgriffe der Abb. 3—5 mit dem Makara auf Abb. 33 und besonders mit jenem auf Abb. 34. Die Ähnlichkeit, dies muß Schröder zugegeben werden, ist eine auffallende¹⁾. Aus derselben Quelle mögen die Hörner oder Spitzohren herkommen. Allein diese zu vermutenden Schwertgriffe mit makara-ähnlichem Dämonenkopf scheinen nicht die einzige Griffform gewesen zu sein, die nach Nias eingeführt und dort nachgeahmt wurde. Mit Recht hat, wie ich glaube, Modigliani die Schwertgriffe mit offenem Rachen und Reißzähnen (Abb. 3) zu jenen mit nur leicht geöffnetem Mund und ohne Hauer (Abb. C) in einen gewissen Gegensatz gebracht, wenn auch seine Deutung (siehe oben) nicht richtig ist. Ich vermute, daß die Verschiedenheit dieser beiden Typen sich nicht erst auf Nias herausgebildet hat, sondern daß sie bereits auf die Verschieden-

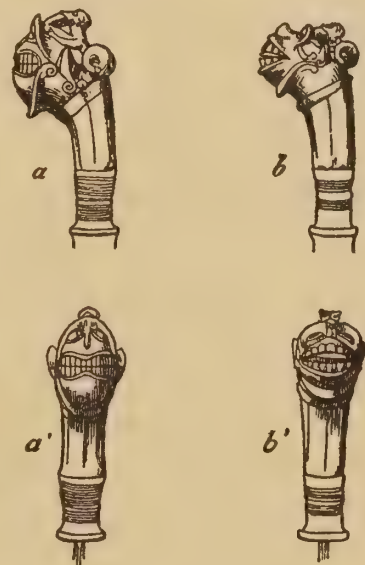


Abb. C. Schwertgriffe aus Holz, Süd-nias. Nach E. Modigliani, *Un viaggio à Nias*.

¹⁾ Wenn die hier ausgesprochene Vermutung richtig ist, so handelt es sich um eine im Grunde genommen sinnwidrige Formenübertragung, da der Menschenfresser Kalmāṣapāda in mythologischer Beziehung gerade dem mit Rāhu wesensgleichen, auf Java Kāla oder Banaspati genannten Löwenkopf entspricht, der ursprünglich zweifellos als Feind und Verfolger der Makaras aufgefaßt wurde (vgl. S. 220ff.). Da Kālakopf und Makara so häufig ein organisch zusammengehöriges Ornament bildeten, sind Formvermischungen und Entlehnungen zwischen ihnen nicht allzu verwunderlich. Über die umgekehrte Übertragung ursprünglich dem Kālakopf zugehöriger Motive auf den Kopf des Makara z. B. vergleiche man J. L. A. Brandes, *Bijschrift bij de door den Heer Neeb gezonden photo's van oudheden in het Djambische. Tijdschrift voor Indische Taal- Land-, en Volkenkunde*, XLV (1902), S. 128—133. — Derselbe, *Beschrijving van de ruïne bij de desa Toempang, genaamd Tjandi Djago* ('s-Gravenhage 1904), S. 27—28. — Derselbe, *Beschrijving van Tjandi Singasari en de Wolkentooneelen van Panataran* ('s-Gravenhage 1909), S. 42*.

heit der Vorlagen zurückzuführen ist. Als solche dürften für die Schwertgriffe mit halboffenem Mund, wie sie die Abb. C zeigt, Schwerter gedient haben, deren Porisādatypus etwa dem des Griffes aus Mōng Sing mit seiner starken Betonung der Schneidezähne und schwachen Ausbildung der Hauer entsprach, oder auch Dämonenköpfen wie denen der in Abb. 8 zum Vergleich wiedergegebenen Griffe aus Java und Sumatra. Wir werden ähnlichen, auf die gleichzeitige Nachbildung mehrerer fremder Vorlagen mit demselben Motiv, aber von verschiedener Form zurückzuführenden Unterschieden später noch bei den Schwertern der Dajak begegnen¹⁾.

Sehr lehrreich ist es nun, auf Nias dem allmählichen Verflachen und Verwischen der Formen zu folgen und zu beobachten, wie aus der zwar rohen aber doch noch deutlich erkennbaren Darstellung der Jātakaszene mit der Zeit ein gewöhnlicher, nur etwas bizarr geformter Schwertgriff wird, dessen ursprüngliche Bedeutung man ohne Kenntnis der Zwischenformen nie auch nur im Entferntesten ahnen könnte²⁾. Bei den Griffen mit geöffnetem Rachen verschwinden zunächst meist die Zähne und zwar sowohl Schneide- als Reißzähne, während im übrigen die Figuren ihren Charakter noch gut bewahren (Abb. 4 bis 6). Als Endglied dieser Entwicklungsreihe ist wohl ein Griff wie der der Abb. 7 anzusehen. Hier sind die Hauptumrisse des Rachens, ja ist sogar die Zunge noch deutlich erkennbar, während die oberen Teile der ursprünglichen Form, sowohl der Stirnwulst des Dämonenkopfes als die kleine Figur, durch nichts anderes mehr angedeutet sind als durch eine einfache Zacke.

Einer zweiten Entwicklungsreihe scheinen die Griffe der Abb. 9 und 10 anzugehören. Bei ersterem ist von der kleinen Figur nichts übrig als ein kammartiger Auswuchs. Die Augen des Dämonenkopfes sind verschwunden, die großen Reißzähne dagegen erhalten geblieben, ja sogar vermehrt. Der Rachen enthält nämlich drei Paar auf ganz unmögliche Weise gekreuzter Hauer. Auf Abb. 10 sind Ober- und Unterkiefer und Zähne bereits völlig zusammengewachsen. Vom Rachen ist nichts mehr zu sehen, dagegen sind die Reste der Hörner oder Ohren noch erkennbar und auch der die kleine Figur vertretende Kamm ist übriggeblieben.

Einer dritten Entwicklungsreihe schließlich, die möglicherweise auf einen der Abb. C nahestehenden Typus zurückzuführen ist, gehören die Griffe der Abb. 11 bis 15 an. Die kleine Figur — dürfen wir sie die Sutasomafigur nennen? — ist hier durchwegs nur mehr durch zwei kurze Stäbchen angedeutet³⁾. Der Dämonenkopf ist bereits stark ins Geometrische stilisiert. Man beachte, wie auf der Vorderseite der Griffe das Motiv des Rachens oder Mundes allmählich abklingt. Auf Abb. 11 und 12 sind noch deutlich die Zähne zu erkennen, auf Abb. 13 sind Mundspalte und Zahnreihen zu drei einfachen

¹⁾ Siehe unten S. 224 ff.

²⁾ Die von Modigliani, a. a. O. S. 246—248 angenommene umgekehrte Entwicklung von den einfachen Formen zu den Figurengriffen ist natürlich, wie schon W. Hein, a. a. O. S. 351—352, gezeigt hat, ein Ding der Unmöglichkeit.

³⁾ In der Seitenansicht ist stets nur eines der beiden Stäbchen sichtbar.

parallelen Einkerbungen entartet, auf Abb. 14 ganz verschwunden. Die Abbildung D zeigt die Vorderseite eines Griffes derselben Art. Die Mundöffnung ist durch eine Kerbe angedeutet und die Fläche im übrigen durch ein an dieser Stelle ganz sinnwidriges Ornament ausgefüllt. Merkwürdig ist, daß gerade bei diesem Typus die seitlichen Auswüchse, von denen man bei den vollständigeren Köpfen nicht entscheiden kann, ob sie Hörner oder Ohren vorstellen sollen, ganz deutlich als längere oder kürzere Tierohren gebildet sind. Auf Abb. 15 allerdings sind sie dann doch wieder zu kurzen Stümpfen entartet. Die Griffe der Abb. 16 und 17 kann man wohl als Nebenformen dieses Typus ansehen. Die Augen auf der Vorderfläche der Abb. 17 können dem Dämonenkopf angehören, könnten aber auch als Reste der kleinen Figur gedeutet werden.



Abb. D.
Vorderfläche
eines hölzer-
nen Schwert-
griffes vom
Typus der
Abb. 12—14.
Nias. Natur-
histor. Mus.,
Wien.

Im allgemeinen scheinen die Schwertgriffe mit deutlich erkennbaren Darstellungen der zugrundeliegenden Szene (Abb. 3 bis 6 und Abb. C) auf den südlichen Teil der Insel Nias beschränkt zu sein, während jene mit stark abgeschliffenen, nur mehr rudimentären Formen, insbesondere jene der dritten Entwicklungsreihe (Abb. 11 bis 17) in Nordnias verwendet werden. Dagegen glaube ich nicht, daß die bekannten Griffe von Nordnias in stilisierter Rachenform und mit zungenartig aus dem Rachen hervorstehender eiserner Griffzunge¹⁾ in diesen Zusammenhang gehören. Sie dürften wohl sumatranischen Griffornamen nachgebildet sein, wenn sie auch vielleicht letzten Endes mit diesen zusammen doch wieder von demselben Motiv abgeleitet sein mögen.

III.

Ein durchaus anderes Bild als jene von Nias zeigen die Schwertgriffe der verschiedenen Dajakstämme Borneos. Auf den ersten Blick erscheinen sie meist als ein bloßes Wirrsal üppig wuchernder Ornamentik und erst bei genauer Betrachtung und Vergleichung der verschiedenen Stücke lösen sich auch hier einzelne Figuren heraus. Allein ähnlich wie auf Nias kommen auch auf Borneo neben Schwertgriffen, bei denen das ursprüngliche Motiv bis zur Unkenntlichkeit verwischt ist, andere vor, die es noch recht deutlich erkennen lassen. Ein Blick auf die Abb. 18 bis 21 zeigt, daß dieses Motiv dem der Schwertgriffe von Nias und jenem des Griffes von Möng Sing außerordentlich ähnlich ist: ein Dämonenkopf und darüber eine menschliche Figur.

Es ist das Verdienst Wilhelm Heins, den Weg zum Verständnis der so mannigfaltigen und verworrenen Schwertgriffornamentik der Dajak gewiesen zu haben²⁾. Wichtige Beiträge hierzu hat ferner auch A. W. Nieuwenhuis ge-

¹⁾ Abbildungen bei W. Hein, a. a. O. S. 351, Fig. 86 und bei Modigliani, a. a. O. S. 251, Fig. 55a.

²⁾ Wilhelm Hein, Indonesische Schwertgriffe. Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums, XIV (Wien 1899), S. 317—342.

liefert¹⁾. Ich werde mich im folgenden so weit als möglich an die Beschreibungen W. Heins halten.

Sehr oft teilen sich die Schwertgriffe der Dajak in zwei Äste, wie dies die Abb. 18 bis 25, 27 bis 29, 31 und 32 zeigen. Diese Form ist zweifellos in Anpassung an die Geweihgabelungen des meist für Schwertgriffe verwendeten Hirschhorns entstanden, wurde aber auch für Griffe aus Holz beibehalten. W. Hein folgend, werde ich den in der Verlängerung der Klinge liegenden Ast als Griffstamm, den anderen als Griffast bezeichnen.

Hein geht bei seinen Untersuchungen von den Schwertgriffen der Abb. 31 und 32 aus, deren Schnitzereien ich aus später anzuführenden Gründen (vgl. S. 226) für nicht sehr ursprünglich halte, die aber tatsächlich das Motiv des Dämonenkopfes am Ende des Griffstammes noch sehr deutlich zeigen. „Längs der Mitte des Stammes,“ schildert er den Griff der Abb. 31, „verläuft ein gezähntes Doppelband, das ich sofort als die Darstellung der oberen und unteren Zahnreihe eines geschlossenen Rachens bezeichne, um feste Begriffe zu erhalten. Aus der Mitte der oberen Zahnreihe ragt ein Schlagzahn oder Hauer nach unten, dahinter aus der unteren Reihe ein Hauer nach oben vor. Die Nase wird durch eine sich aus der Oberlippe entwickelnde, sogenannte eingehängte Spirale dargestellt, das Auge sitzt oberhalb des hinteren Hauers. Der Griffstamm endigt also in einem geschlossenen Rachen.“²⁾ Ähnlich, jedoch schon etwas weniger deutlich, ist der Dämonenkopf des Schwertgriffes auf Abb. 32 gebildet. „Von dem geschlossenen Rachen des Stammes sieht man deutlich den Mundwinkel und die beiden mächtig ausgestalteten Hauer, die scharf nach rückwärts gebogen sind; der vordere, vom Unterkiefer aufsteigende Hauer gabelt sich in zwei Ausläufer. Im Winkel zwischen Stamm und Ast sitzt als herausgeschnittener offener Ring ein scheinbares Auge.“³⁾ Weit häufiger als solche mit geschlossenem Rachen sind jedoch Griffe, bei denen das Ende des Griffstammes als Dämonenkopf mit offenem Rachen gestaltet ist, aus dem ein Haarbüschel hervorquillt. Bei dem prächtigen Griff der Abb. 18 ist „das vordere Ende des Griffstammes ausgehöhlt und bildet, wie Abb. 18b unverkennbar in der Lippenumrandung zeigt, einen geöffneten Rachen, aus dem ein dunkles Haarbüschel hervorsprießt. Die beiden Hauer sind diesmal etwas undeutlich geraten, immerhin aber noch in Abb. 18a am unteren Rachenrande wahrzunehmen; ganz vorn, am Rande selbst, steigt der Hauer vom Unterkiefer auf, dahinter geht der andere Zahn von oben hinab. Die Augen sind durch zwei große eingehängte Spiralen ausgedrückt, die von der Nase aufsteigen; beiderseits der Nase sieht man je zwei knieförmige Bogen, die hier wohl keine weitere Bedeutung haben und der Laune des Schnitzers ihr Dasein verdanken dürften. Unterhalb der Augen ist eine schwache Andeutung der Ohren bemerkbar. Der Griffast zeigt eine nach vorn gekehrte menschliche Gestalt, die mit ihren beiden frei herausgearbeiteten Beinen auf dem Rachenkopf aufsteht; die Augen, die flachgedrückte Nase

¹⁾ A. W. Nieuwenhuis, *Quer durch Borneo*, Bd. II (Leiden 1907), S. 259—262.

²⁾ W. Hein, *a. a. O.* S. 319.

³⁾ *a. a. O.* S. 320.

und der breitgezogene Mund sind sehr deutlich zum Ausdruck gebracht. Drei Paar knieförmige Bogen, welche beiderseits das Gesicht umspannen und sich über die Brust legen, setzen einer Erklärung für jetzt unüberwindliche Hindernisse entgegen. Vermutlich sollen diesmal die über der Brust liegenden Beugen die Arme vorstellen; dann könnten die oberen Beugen die Ohren sein; was dann die dazwischenliegenden zu bedeuten haben, ist mir jedoch unklar. Dort, wo man die Brustwarze vermuten sollte, befinden sich Rosetten, zwischen welchen ein Haarbüschel sitzt; außerhalb desselben ist an der Stelle des Bauches ein Kreis ausgespart. Einen ziemlich großen Raum zwischen den beiden Figuren nimmt die eingehängte Spirale ein, deren ursprüngliche Bedeutung mir unklar geblieben ist.“¹⁾

Ich halte die seitlich vom Gesicht abstehenden Beugen nicht für Ohren, glaube vielmehr, daß alle drei Paare von Beugen Arme vorstellen sollen oder wenigstens aus solchen entstanden sind²⁾. Wenn wir annehmen, daß als ursprüngliche Vorlagen für die Schnitzereien der Dajakschwerter Griffe buddhistischer (malaiischer?, javanischer?, kambodschanischer?) Herkunft gedient haben, die ungefähr eine ähnliche Anordnung zeigten wie jener aus Möng Sing (Abb. 1), so sehen wir zunächst, daß nicht ein, sondern zwei Paar Arme, die des Sutasoma und die des Porisāda, darzustellen waren. Wir können uns leicht vergegenwärtigen, welche Anforderungen die Nachbildung einer derartigen Gruppe mit ihren einander überschneidenden Figuren nicht nur an das technische Können, sondern auch an Auffassungsfähigkeit und Kompositionsgabe eines auf so viel niederer Kulturstufe stehenden Volkes wie der Dajak stellte. Es ist keineswegs verwunderlich, wenn die Anordnung der Gliedmaßen mit der Zeit nicht mehr richtig verstanden wurde, wenn beide Armpaare bis zum Kopf der oberen Figur hinaufrutschten und gleichzeitig bei der ohnehin vorhandenen Neigung der Dajakkünstler zur Vervielfältigung der einzelnen Teilmotive aus vier Armen sechs wurden. Auch die Überschneidung der Füße des Sutasoma und der Arme des Porisāda in der Vorlage (vgl. Abb. 1 links) konnte bei ungenauer Nachbildung ein Glied als zweie erscheinen lassen, so daß mit der Zeit die verschiedenen Teile eines Fußes oder Armes selbständiges Dasein gewannen. Auf Schwierigkeiten der Komposition, denen der Dajakkünstler aus dem Wege gehen wollte, daneben vielleicht auf die durch das Material gegebene Grundform des Schwertgriffs dürfte es zurückzuführen sein, daß bei den Griffen der Abb. 18 bis 20 die obere Figur eigentlich nicht auf dem Nacken des Dämons sitzt, sondern auf ihm zu hocken scheint. Wir haben ja auch bei den Schwertgriffen von Nias gesehen, daß gerade die Stellung der Füße der oberen Figur dem

¹⁾ W. Hein, a. a. O. S. 321—322. Über die Spirale vgl. unten S. 220 ff.

²⁾ Die Verlegung des einen Armpaars unmittelbar an die Seiten des Gesichts bildet eine stilistische Eigentümlichkeit der Dajakkunst. Nieuwenhuis (a. a. O. Bd. II S. 240—241 und Tafel 60 Fig. f) beschreibt den hölzernen Deckel einer Bambusbüchse, der ein menschliches Gesicht mit den um das Haupt hinaufgeschlagenen und dieses mit den Händen umfassenden Armen zeigt, ganz entsprechend der Stellung der obersten Armpaare auf den Griffen der Abb. 18 und 19. Er bezeichnet dies als die für Dajakschnitzereien charakteristische Armstellung.

Künstler besondere Schwierigkeiten bereitete. Übrigens kommt bei einigen anderen Dajakgriffen die ursprüngliche Stellung doch noch verhältnismäßig deutlich zur Geltung (Abb. 21, 23, 24 und 28).

Was von Abb. 18 gesagt wurde, gilt im großen ganzen auch von dem Griff der Abb. 19, der in sorgfältig geglättetem Holz von rotbrauner Farbe ausgeführt und ebenso wie jener geradezu ein Meisterwerk dajakischer Schnitzkunst ist. „Dieser Griff entspricht in seiner Figurenanordnung vollkommen dem vorigen, so daß eine ausführliche Erörterung überflüssig erscheint. Im ganzen ist er noch mehr der verständnislosen Umstilisierung verfallen, so daß der Rachen des Stammes kaum noch als solcher zu erkennen ist. Das Interessante ist, daß der Hauer, der vom Oberkiefer nach unten geht, bereits knieförmig gestaltet und somit zu einem unverstandenen Ornament geworden ist. Auch die großen Spiralaugen sind schon weniger deutlich als in Abb. 18. Die Figur des Astes hat einen unförmigen, breittlippigen Mund bekommen, die Augen erhielten Querstriche, so daß sie als geschlossen erscheinen, die Rosetten der Brustwarzen sind in Hörnchen verwandelt, als ob sie Ziegenbrüste vorstellen sollten, die Arme sind nicht über der Brust gekreuzt, sondern nach abwärts gerichtet¹⁾ und die Beine sind schwächlicher geworden; der über dem Bauche ausgesparte Kreis ist auch hier wieder vorhanden, ebenso die große, unerklärliche Seitenspirale.“²⁾

Was Hein als Seitenspirale bezeichnet, ist, wenn man es als Ganzes, beide Seiten zusammen, betrachtet, ein halbmondförmiges, hörnerartiges Gebilde mit verbreiteter Mitte und aufgerollten Enden. Man sieht dies sehr deutlich auf den Abb. 18a, 19a und b und 20a. Bei den Griffen der Abb. 19 und 20 stehen die Beine der oberen Figur mitten aus der Verbreiterung heraus, so daß man den Eindruck gewinnt, als bildeten deren Ränder den unteren Saum eines rockartigen Gewandes. Es wäre denn auch denkbar, daß es sich hier um ein einzelnes Überbleibsel des Fürstenornates handelt, mit dem wohl auf der ursprünglichen Vorlage die Gestalt des Sutasoma bekleidet gewesen sein wird, um jene geflammten oder sichelförmig aufgebogenen, steifen Rockflügel nämlich, die ein so charakteristisches Merkmal südostasiatischer, insbesondere hinterindischer Hoftrachten bilden. Für viel wahrscheinlicher jedoch halte ich es, daß diese in kurze Spiralen endenden Hörner ursprünglich nicht zur oberen Figur sondern zum Dämonenkopf gehörten. Wenn das richtig ist, muß der Porisādakopf jener Schwerter, die den Dajak seinerzeit als Vorlage dienten, den Kālaköpfen ostjavanischer Tempelbauten sehr ähnlich gewesen sein, von denen Abb. 35 und 36 zweie in verschiedenen Stadien der Stilisierung wiedergeben. Wie schon erwähnt, entspricht der Kāla- oder Banaspatikopf in mythologischer Beziehung dem Menschenfresser Kalmāṣapāda. Ursprünglich sollte er Rāhu in Gestalt eines Löwenkopfes mit oder ohne Pranken vorstellen. Werden doch derartige Köpfe in Siam und Kambodscha, wo sie ebenfalls in der Architektur Verwendung

¹⁾ Auch hier sind mehrere Armpaare vorhanden, davon eines, das beiderseits vom Gesicht auf den Kopf hinaufgreift. Vgl. die vorige Anmerkung.

²⁾ W. Hein, a. a. O. S. 323—324.

finden (vgl. Textabb. B), noch heute als Rāhu bezeichnet¹⁾. Auf Java gibt es für sie drei aus dem Sanskrit stammende Namen: Kāla (der Schwarze, der Dämon), Śārdula (Tiger) und Banaspati (= Vanaspati, Waldesfürst, Herr des Waldes)²⁾. Vanaspati soll nach Böhlingks Wörterbuch einen besonders großen Baum bedeuten. Man wird jedoch wohl kaum fehlgehen, wenn man es in unserem Falle daneben auch als Umschreibung für einen Löwen auffaßt³⁾. Die Bezeichnung Śārdula zeigt ja, daß das Bewußtsein von der Wesensgleichheit des Kālakopfes mit einem Löwen- oder wenigstens überhaupt mit einem Raubtierkopf auf Java noch lebendig war; denn der Tiger ist selbstverständlich nur ein Ersatz für den den Javanen fremden Löwen. Aber auch der lunare Charakter der Darstellung war keineswegs in Vergessenheit geraten. Das zeigt das Vorkommen ganz ähnlicher Köpfe auf den Reliefs von Tjandi Panataran (erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts), die aber alle in eine Mondsichel beißen und dadurch wohl als Rāhu charakterisiert werden sollen⁴⁾. Nun kommen die Kālaköpfe mit deutlichen Hörnern, soviel ich aus den mir zugänglichen Abbildungen entnehmen kann, in Mitteljava ebensowenig vor wie in Hinterindien, sind dagegen für ostjavanische Bauten des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts charakteristisch⁵⁾, also gerade einer Zeit, in der Borneo unter der politischen Oberherrschaft Ostjavas stand. Es liegt daher nahe zu vermuten, daß die Schwertgriffe der Dajak javanischen Griffen nachgebildet wurden, deren Porisādakopf dem in der Architektur verwendeten gehörnten Kālakopf ähnlich war. Da gerade in den für die Buddhisten Javas ja maßgebenden Sanskritfassungen der Legende die Herkunft des Kalmāṣapāda von einer Löwin und gelegentlich sogar seine Löwenköpfigkeit besonders betont wird, wäre es nicht weiter verwunderlich, wenn man ihn auf Schwertgriffen genau so bildete wie die Löwenköpfe der Tempelfassaden, wobei auch in Betracht zu ziehen ist, daß man sowohl in dem einen wie in dem anderen Falle die Verwandtschaft mit Rāhu wenigstens noch dunkel gefühlt haben dürfte. Die hier ausgesprochene Vermutung gewinnt aber noch dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß die Dämonenköpfe der Dajakschwertgriffe außer durch ihre Hörner auch noch in bezug

¹⁾ Karl Döhring, *Siam*, Bd. II (Darmstadt 1923), S. 44, 48 und Tafel 54. — George Groslier, *Recherches sur les Cambodgiens* (Paris 1921), S. 188, 264, 275, 287.

²⁾ J. L. A. Brandes, *Beschrijving van de ruïne bij de desa Toempang, genaamd Tjandi Djago* ('s-Gravenhage 1904), S. 26.

³⁾ Ich erinnere hier einerseits an die engen Beziehungen des Porisāda zu seinem Nigrodhabaum im Mahā-Sutasoma-Jātaka (vgl. S. 202ff.), andererseits an seine Löwengeburt und Löwenköpfigkeit in den Sanskritfassungen (vgl. S. 211ff. und 229); auch könnte der verbannt im Walde lebende und diesen durch den von ihm verbreiteten Schrecken beherrschende König mit Recht Waldesfürst oder Herr des Waldes genannt werden — lauter Züge, die, bei der Identität des Banaspatikopfes mit Rāhu, wieder die nahe Verwandtschaft Kalmāṣapādas und Rāhus erhärten.

⁴⁾ J. L. A. Brandes, *Beschrijving van Tjandi Singasari en de Wolkentoonellen van Panataran* ('s-Gravenhage 1909), S. 41*ff. und Abb. 41, 46, 64, 69.

⁵⁾ Zahlreiche Beispiele in den beiden eben angeführten Werken von Brandes, ferner bei Karl With, *Java* (Hagen i. W. 1920), bei N. J. Krom, *Inleiding tot de Hindoe-Javaansche Kunst* ('s-Gravenhage 1923) und in den Rapporten van de Commissie in Nederlandsch Indië voor oudheidkundig onderzoek op Java en Madoera.

auf ein anderes sehr charakteristisches Merkmal mit den Kālaköpfen Ostjavas übereinstimmen, nämlich die Wiedergabe des Auges durch eine Spirale¹⁾). Dies ist um so auffallender, als die Augen der oberen Figur stets ganz anders gebildet werden.

Sehr reizvoll ist der kleine Hirschhorngriff der Abb. 20. „Das vordere Ende des Griffstammes ist auch hier wieder ausgehöhlt und bildet den bereits bekannten Rachen, aus dem das Haarbündel, hervorquillt. Der vom Unterkiefer aufsteigende Hauer ist in Abb. 20a noch recht gut, zu erkennen, während der gegenlaufende Schlagzahn wie beim vorigen Griff schon ziemlich unordentlich geworden ist. Die Lippe erscheint in zwei Spitzen ausgezackt, die Nase fehlt; die Spiralaugen sind noch erkennbar und die Ohren beiderseits der Augen zu mehrteiligen Höckern ausgeschnitzt. Die Figur des Astes hat schon viel von ihrem Körper verloren; sie besteht fast nur aus Kopf und Beinen. Das kleine viereckige Fleckchen, aus dem ein Haarbüschel hervorsprießt, kann ebenso gut als Kinn als auch als Rumpf gelten. Der Kopf oder vielmehr das Gesicht ist verhältnismäßig gut ausgearbeitet und entspricht so ziemlich der Abb. 18. Von den stilisierten Armbogen sind nur mehr zwei Paare vorhanden. Die große Spirale zwischen beiden Figuren ist auch hier wieder vorhanden.“²⁾

Den besprochenen Griffen dürfte jener eines Schwertes im Ethnographischen Reichsmuseum zu Leiden ähnlich sein, das im Katalog als Sultansmandau aus Brunei bezeichnet und folgendermaßen beschrieben wird: „Der elfenbeinerne Griff oben in Gestalt eines stilisierten Menschenkopfes mit deutlichen Augen, Nase und Mund mit Zähnen und Hauern. Vorn ein grüner Diamant. Unter demselben stilisierte Arme oder Beine en relief und unter denselben ein geöffneter Rachen, aus dem lange weiße, rote, gelbe und schwarze Menschenhaarbüschel stecken. Auf der Kopfbedeckung Büschel weißen, roten und schwarzen Ziegenhaares mit einem Ring von Golddraht.“³⁾

Einen von den bisher beschriebenen Schwertgriffen etwas abweichenden Typus zeigt die Abb. 21, wenngleich auch dieses Stück noch deutlich das zugrunde liegende Motiv erkennen läßt. „Das vordere Ende des Griffstammes ist ausgehöhlt und bildet einen geöffneten Rachen, aus dem ein dichtes Haarbüschel hervorsprießt. Die Hauer sind vollständig verschwunden und nur das Spiralenpaar deutet die Stellung der Augen an. Die Figur des Astes zeigt zwei kreisrunde Augen und einen ziemlich breiten Mund. Die unmittelbar vom Kopf ausgehenden zwei Bogen, die man für die Beine halten sollte, sind das nach einwärts geknickte zweite Beugenpaar der früheren Figuren, während die Ohren“ (richtiger: das oberste Armpaar, vgl. S. 219 Anm.) „und die Armbeugen in je zwei einzeln stehende Höcker oder Hörner aufgelöst erscheinen. Die wirklichen Beine dieser Figur bilden zwei nach abwärts gekrümmte ziemlich dicke Hörner.“⁴⁾ Wie man sieht, ist die Auflösung der Formen hier schon ziemlich

¹⁾ Man vergleiche Abb. 18—21 und Textabb. E mit Abb. 35 und 36.

²⁾ W. Hein, a. a. O. S. 325.

³⁾ H. H. Juynboll, Katalog des Ethnographischen Reichsmuseums, Bd. II, Borneo, zweite Abteilung (Leiden 1910), S. 301. — Das Schwert trägt die Inventarnummer 261/2.

⁴⁾ W. Hein, a. a. O. S. 328.



Abb. 19 a.



Abb. 19 b.

Schwertgriff aus Holz. Marudubai, Britisch-Nordborneo.



Abb. 20 a.



Abb. 20 b.

Schwertgriff aus Hirschhorn. Marudubai, Britisch-Nordborneo.



Abb. 21 a.

Erworben in Brunei, Nordborneo.

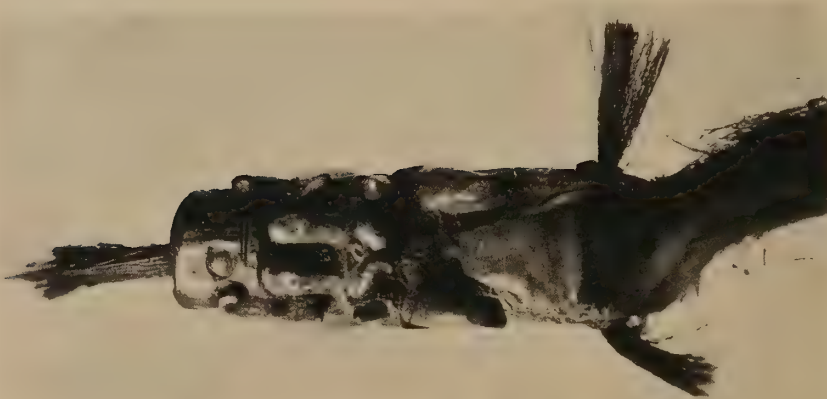


Abb. 21 b.

Sammlung Siegfried Freiherr v. Pitner, Wien.



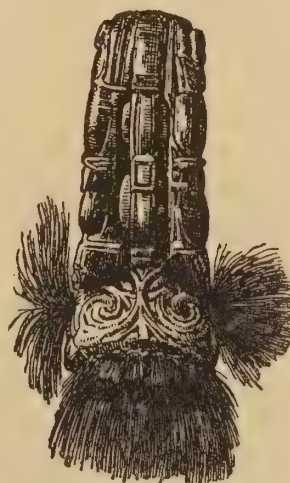
Abb. 22.
Serawak, Borneo.

weit vorgeschritten, die Umwandlung der Glieder in hörnerartige Gebilde angebahnt, wie sie in extremster Weise Abb. 23 zeigt. Ich komme auf den Griff noch später zurück (siehe S. 224ff.).

Verhältnismäßig noch leicht erkennbar ist das ursprüngliche Motiv in dem Griff der Abb. 27. Der ausgehöhlte Stamm des Griffes ist, obwohl sonst ganz glatt, doch durch ein Paar Hauer als Rachen gekennzeichnet. Von der oberen Figur sieht man deutlich die gebogenen Beine, während die Arme verschwunden und Gesicht und Körper zu einem glatten Oval zusammengezogen sind. Bei Abb. 28 ist der Griffstamm nicht ausgehöhlt und enthält nur mehr geringe Andeutungen des alten Rachenmotivs. Auch hier sind die Beine der oberen Figur noch sehr deutlich zu erkennen und auch von den Armen sind noch Spuren vorhanden, während die Zeichnung des übrigen Körpers ganz in üppig wuchernde Spiralen und Ranken aufgelöst ist. Bei dem Griff der Abb. 24 sieht man noch deutlich die Arme und Beine der Astfigur; vom Rachen ist nichts übrig geblieben als ein einfaches kreisrundes Loch. Dagegen hat sich auf dem Griff der Abb. 29 gerade die Rachenform des Griffstammes recht deutlich erhalten¹⁾, während



a



b

Abb. E. Schwertgriff aus Hirschhorn, Brunei, Nordborneo. Nach W. Hein, Indonesische Schwertgriffe.
(Der Schwertgriff ist identisch mit jenem der Tafelabb. 29.)

die Astfigur der vollkommenen Auflösung verfallen ist. Ist doch sogar der Griffast durch zwei tiefe Einschnitte in drei parallele Streifen zerteilt. Noch weiter geht die Auflösung der Formen bei dem Griff der Abb. 30²⁾, ja man kann bezweifeln, ob dieses Stück und manche andere überhaupt in die hier besprochene Entwicklungsreihe gehören. Ich glaube allerdings, daß sich bei genauer Durchsicht eines größeren Materials auch in diesem Fall die Verbindungsglieder finden lassen werden.

¹⁾ Auf der Photographie wegen des dichten Haarbüschels nicht sichtbar, weshalb ich auch die Nachzeichnungen W. Heins (Abb. E a und b) wiedergebe.

²⁾ Dieser Schwertgriff stammt, wie ein Vergleich mit dem von Nieuwenhuis a. a. O. Bd. II, Tafel 64 links abgebildeten zeigt, wahrscheinlich aus dem Gebiet des Mahakamflusses.

Während die Griffe der Abb. 24, 27, 28 und 29 von Formen abgeleitet sein dürften, die mehr oder weniger jenen der Abb. 18, 19 und 20 ähnlich gewesen sein müssen, hebt sich eine andere Gruppe — sie umfaßt die Schwertgriffe der Abb. 22, 23, 25 und 26 — durch ein sehr charakteristisches Merkmal, nämlich die rüsselartige Aufbiegung der Oberlippe und Nase am Dämonenkopf, von den genannten ab, zeigt dagegen unverkennbare Verwandtschaft mit dem Griff der Abb. 21. Mit diesem haben die Griffe auf Abb. 22 und 23, auch die Umwandlung der Gliedmaßen in spiralig eingebogene oder schraubenartig gewundene hörnerartige Gebilde gemeinsam. Man kann diesen Vorgang schon auf Abb. 21 an den Beinen und am obersten Armpaar der oberen Figur beobachten. Weiter vorgeschritten ist er bei dem Griff der Abb. 22. Gleichzeitig ist hier das Gesicht bereits ganz zum bloßen Ornament stilisiert. Dagegen ist der Dämonenkopf noch durch zwei deutliche Hauer und durch die mehrfach erwähnten Spiralen als Augen gekennzeichnet. Noch weiter geht die Stilisierung auf Abb. 23. Aber selbst hier erkennt man noch das Dämonenhaupt, das Gesicht der oberen Figur, die beiderseits des Kopfes nach oben gelegten, hier schraubenartig gedrehten Arme, die zu großen glatten Spiralhörnern gewordenen Füße. Diese hörnerartigen Gebilde werden von den Dajak als Blutegel bezeichnet und häufig auch als ganz selbständiges Ornamentmotiv verwendet¹⁾. Ihre Entstehung aus menschlichen Gliedmaßen ist wohl ganz in Vergessenheit geraten.

Die rüsselartige Aufbiegung von Nase sowohl als Oberlippe — beide noch deutlich getrennt — zeigt am besten Abb. 21. Obwohl hier der Dämonenkopf sehr mangelhaft ausgebildet ist, keine Hauer und nur mehr recht undeutliche Augen vorhanden sind, ist die Ähnlichkeit mit niassischen Schwertgriffen doch ganz unverkennbar (vgl. besonders Abb. 3 und 4). Bereits gänzlich mißverstanden und zu einer schmalen hornartigen Spirale verkümmert ist dieser „Rüssel“ auf Abb. 22 und 23. Die Abb. 25 und 26 lehren uns die phantastisch-spielerische Ausdeutung der längst zu einer Anhäufung bloßer Ornamentmotive ohne gegenständliche Bedeutung gewordenen Form kennen. Auf Abb. 25 ist der Rüssel zu einem im Verhältnis zur ursprünglichen Darstellung verkehrt gerichteten geschnäbelten Kopf (Vogel- oder Dämonenkopf?) umgebildet, während bei Abb. 26 der ganze Griff zum grotesken Menschen- oder Dämonenhaupt, der Rüssel des ursprünglichen Ungeheurrachens zur menschlichen Nase geworden ist²⁾.

Ich habe oben auf S. 215—16 darauf hingewiesen, daß das Nebeneinander-vorkommen von Schwertgriffen wie jenen der Textabb. C und jenen der Tafelabbildungen 3 bis 7 auf Nias für das ursprüngliche Vorhandensein zweier Arten fremder Vorlagen spricht, einer bei der der Kopf des Porisāda verhältnismäßig menschenähnlicher, eine bei der er, vielleicht in Anlehnung an Makaraköpfe, mehr tierisch gestaltet war. Daß wir nun ähnliche Unterschiede auch auf Borneo wiederfinden, daß es neben Griffen, deren Dämonenköpfe die rüsselartige, an das Makara erinnernde Aufwärtsbiegung und Verlängerung von Nase

¹⁾ Nieuwenhuis, a. a. O. Bd. II, S. 260—261 und Tafeln 63, 64.

²⁾ Ein zweiter ähnlicher Griff ist bei W. Hein, a. a. O. S. 337, Fig. 50—52 abgebildet.

und Oberlippe zeigen (wie insbesondere Abb. 21, 22 und 23¹⁾), andere gibt, die auch nicht eine Spur von dieser Eigentümlichkeit aufweisen (wie Abb. 18, 19, 20), macht diese Vermutung fast zur Gewißheit²⁾. Es ist möglich, daß die Griffe mit geschlossenem Rachen, wie sie die Abb. 31 und 32 zeigen, von einer dritten Abart des Porisādagriffes abgeleitet sind.

Ich kann mich auf alle die Abwandlungen, denen das ursprüngliche Motiv auf Borneo schließlich unterworfen wird, hier nicht näher einlassen und verweise diesbezüglich auf die Ausführungen W. Heins. Ich muß jedoch ausdrücklich auf die von der meinen verschiedene Auffassung Heins in bezug auf die Deutung der Schwertgriffornamentik hinweisen. Hein konnte der gegenständlichen Bedeutung des zugrundeliegenden Motivs unmöglich auf die Spur kommen, da das Wiener Naturhistorische Museum erst viel später, lange nach seinem Tode, in den Besitz des Schwertgriffes von Möng Sing gelangte, vorläufig noch des einzigen, nur durch einen glücklichen Zufall dargebotenen Schlüssels für die Erklärung dieser ganzen Gruppe von Griffen. Nun hatte Hein bei seiner Untersuchung der dajakischen Flechtornamente gefunden, „daß diesen in Vierecken eingeschlossenen Mustern, die nur mehr aus Kreisen und Spiralen zu bestehen scheinen, eine Dreiheit von Menschenfiguren zugrunde liege“. Diese Dreiheit fand er auch auf den Schilden und glaubte, sie auch auf den Schwertgriffen nachweisen zu können³⁾. So wollte er in den regellos angeordneten arm- und beinartigen Bogen, Spiralen, Ovalen und Kreisen, die man fast stets aus der Seitenansicht in der rückwärtigen Hälfte des Griffastes, hinter dem Rachenkopf und der menschlichen Gestalt bemerken kann, die Reste einer dritten, vollkommen aufgelösten Figur erkennen, die der Schnitzer in Unkenntnis ihrer Bedeutung nur mehr in einzelnen mehr oder weniger charakteristischen Gliedern ausgeführt habe⁴⁾. Ich kann mich dieser Ansicht nicht anschließen. Die arm- und beinartigen Bogen, die W. Hein für die Glieder einer aufgelösten Figur hielt, verdanken ihr Dasein vielmehr der Tendenz der Dajakschnitzer, die Figuren in einzelne Formelemente zu zerlegen und diese dann, aus dem Zusammenhang losgelöst, in der näheren und fernerer Umgebung der eigentlichen Gesamtform ins Endlose zu wiederholen und abzuwandeln, gleichsam die einzelnen Motive

¹⁾ Man vergleiche diese Schwertgriffe mit den Makaras auf Abb. 33 und 34. Der Dämonenkopf der Abb. 21 weist am meisten Ähnlichkeit mit Abb. 34 auf; dagegen erinnern Abb. 22 und 23 an den Makaratypus der Abb. 33 mit seinem stark eingerollten und gegen den übrigen Kopf deutlich abgesetzten Rüssel. Auf Abb. 22 ist die Ähnlichkeit der Oberlippenbildung (kleine dem Rüssel entgegengesetzt laufende Spirale) mit jener auf Abb. 33 zu beachten. Für die schraubenförmig gewundenen Hörner, die auf dem Griff der Abb. 23 unmittelbar hinter dem Rüssel beiderseits nach abwärts hängen, könnten wohl die charakteristischen Makarahörner als Vorbild gedient haben, die, wie auf Abb. 33 und 34 zu sehen, am Oberteil des Kopfes entspringen und sich rückwärts um die Ohren herum nach abwärts und dann nach vorne biegen.

²⁾ Allerdings muß, im Gegensatz zu Nias, auf Borneo auch die „menschenähnlichere“ Form des ursprünglichen Porisādakopfes die großen Dämonenreißzähne gehabt haben. Vgl. Abb. 18 bis 20, 27 und Textabb. E. Das mag daher kommen, daß diese Form, wie ich oben auf S. 220 ff. gezeigt habe, wahrscheinlich an die Banaspatiköpfe Ostjavas, also an mehr oder weniger menschenähnlich stilisierte Löwenköpfe anknüpfte.

³⁾ W. Hein, a. a. O. S. 317.

⁴⁾ W. Hein, a. a. O. S. 322ff.

des Hauptthemas immer wieder anklingen zu lassen. Ferner werden die Einzelformen eines Schnitzwerks, wenn nur irgendwelche entfernte Ähnlichkeit zwischen ihnen besteht, bisweilen einander angeglichen, etwa ein gekrümmter Zahn knieförmig gestaltet¹⁾. So dürfte z. B. auch bei den Schwertgriffen auf Abb. 21, 22 und 23 die Umbildung der Gliedmaßen zu Spiralhörnern durch Angleichung an den zu einer hornähnlichen Spirale eingerollten Rüssel zustande gekommen sein. W. Hein hat diese rein ornamentale, gegenständlich bedeutungslose Verwendung der Gliederformen, die sich nicht nur auf den Griff beschränkt, sondern von diesem auch auf die Scheide übergreift, in einzelnen Fällen ganz richtig erkannt¹⁾, und es scheint mir, als hätte der sonst so genaue Beobachter sich diesmal in Verfolgung einer Lieblingsidee verleiten lassen, mehr sehen zu wollen als tatsächlich zu sehen ist. Nur bei zweien der von mir untersuchten Griffe konnte ich wirklich eine Dreiheit von Figuren feststellen: auf dem der Abb. 31 einen Dämonenkopf mit gewaltigen Hauern am Griffstamm (vgl. die Beschreibung auf S. 218), darüber am Griffast auf jeder Seite zwei kleine menschliche Köpfe in Relief; auf dem der Abb. 32 den geschlossenen Rachen mit Hauern als Rest des Dämonenkopfes am Griffstamm und darüber ebenfalls auf jeder Seite in Relief zwei kleine Tierköpfe mit weitgeöffneten Rachen und Hauern. W. Hein hat denn auch diese beiden Griffe an den Anfang seiner Untersuchung gestellt. Ich halte das nicht für berechtigt. Der Dämonenkopf des Griffstammes ist zwar besonders gut ausgebildet, auf dem Griffast dagegen hat, wie man ohne weiteres erkennt, eine völlige Zersetzung der Formen stattgefunden. Die vermeintliche Dreiheit der Figuren ist übrigens eine rein zufällige. Die kleinen, in Relief geschnitzten Tierköpfe auf Abb. 32 sind nämlich nichts anderes als das bei den Dajak sowohl auf Schnitzereien als auch in Tatauierungsmustern so häufig vorkommende, *aso*, „Hund“, genannte Hundekopfmotiv. Diese ornamentalen Hundeköpfe werden außerdem auch noch, ebenso wie die kleinen Menschenköpfe auf Abb. 31, als *hudo*, „Masken“, bezeichnet²⁾. Solche kleine Tier- und Menschenmasken findet man ebenso wie auf anderen Gegenständen des Kunstgewerbes häufig auch auf gewissen Gattungen von Schwertgriffen in wechselnder Zahl und ganz unregelmäßiger Anordnung und Orientierung als bloße Raumfüllung und Verzierung angebracht³⁾. Sie sind jedenfalls eine

¹⁾ W. Hein, a. a. O. S. 321, 323, 332. Vgl. oben auf S. 218 und 220 in den Beschreibungen zu Abb. 18 und 19 die Bemerkungen über die knieförmigen Bogen beiderseits der Nase des Dämonenkopfes und über die knieartige Umgestaltung der Hauer.

²⁾ Nieuwenhuis, a. a. O. Bd. I S. 457, Bd. II S. 242ff., S. 260.

³⁾ Eine derartige kleine Menschenmaske sieht man auf dem Griff der Abb. 30 und zwar auf der Kreuzung des horizontalen und vertikalen Streifens zwischen den vier kreisrunden Vertiefungen. Das Auge und der halbgeöffnete Mund mit den beiden Zahnreihen sind, wenn auch undeutlich, zu erkennen. Das Gesicht ist nach oben, gegen das Haarbüschel der Griffspitze zu gerichtet. Auf demselben Griff befindet sich unter dem rechten unteren der vier Löcher ein Hundekopf, dessen mit Zähnen besetzter Rachen sich gegen die Klinge zu öffnet. — Mit den Menschenmasken und dem Hundekopfmotiv verzierte Griffe sind ferner abgebildet bei W. Hein, a. a. O. S. 336, Fig. 46 und 47; A. W. Nieuwenhuis, Quer durch Borneo, Bd. II, Tafel 63 und 64; A. W. Nieuwenhuis, Die Veranlagung der Malaiischen Völker des Ostindischen Archipels, erläutert an ihren industriellen Erzeugnissen. Internationales Archiv für Ethnographie, Supplement zu Bd. XXI (Leiden 1913), Tafel V.

spätere Zugabe und irgendeine tiefere Bedeutung dürfte ihnen wohl nicht zukommen.

IV.

Es wird gut sein, die bisherigen Ergebnisse der Untersuchung hier noch einmal kurz zusammenzufassen.

Wir haben einen Schwertgriff aus den Grenzgebieten der französischen, britischen und chinesischen Schanstaaten kennen gelernt, dessen figürliche Darstellung vollkommen einer Szene aus einer weit verbreiteten und sehr beliebten Jātakaerzählung entspricht: der Menschenfresser (Porisāda) Brahma-datta oder, wie er in anderen Fassungen heißt, der Sohn des Sudāsa, mit dem Beinamen Kalmāṣapāda, hat den König Sutasoma, den Bodhisatva, gefangen genommen und trägt ihn auf den Schultern fort.

Wir haben ferner gesehen, daß dieser Porisāda in Birma und den Schanstaaten als das Vorbild eines unbesiegbaren und unverwundbaren, mit magischen Kräften begabten Kriegers gilt, daß man sich sein Bild unter Zaubersprüchen in die Haut tatauieren läßt, ja daß man sich ihm dabei sogar durch das rituelle Verzehren oder wenigstens Kauen von Menschenfleisch gleich zu machen sucht.

Die Verwendung der Porisādafigur auf Schwertgriffen wird zwar nicht ausdrücklich bezeugt; dagegen hörten wir von anderen birmanischen Schwertgrifffiguren, denen des Hanuman, daß ihnen ganz besondere magische Kräfte zugeschrieben würden. Die Möglichkeit, daß auch die Gestalt des Porisāda, von dessen tatauiertem Bilde man so außerordentliche Wirkungen erwartet, zu magischen Zwecken auf Schwertgriffe geschnitzt wird, liegt außerordentlich nahe. Da nun, wie ich gezeigt habe, die auf dem Schwertgriff von Möng Sing abgebildete Szene vollkommen jener des erwähnten Jātaka entspricht, können wir wohl mit voller Sicherheit annehmen, daß sie sie tatsächlich wiedergeben und daß die Figur des Porisāda dem Besitzer des Schwertes oder aber diesem selbst¹⁾ magische Kräfte verleihen soll. Der Porisāda ist als Halbfigur dargestellt und infolge der Überschneidungen sieht man von ihm nicht mehr als Kopf und Arme.

Auf den Inseln Nias und Borneo haben wir Schwertgriffe gefunden, die im wesentlichen denselben Gegenstand zeigten wie der Schwertgriff von Möng Sing: eine auf oder besser hinter einem Dämonenkopf auf dessen Nacken sitzende oder hockende menschliche Gestalt. Eine Erklärung für diese Szene ist meines Wissens bisher weder aus dem einheimischen Mythen- und Sagenschatz der Niasser noch der Dajak beigebracht worden. Es scheint sich vielmehr in beiden Fällen um die bloße Weiterführung einer überlieferten, ihrer Bedeutung nach nicht oder nicht mehr verstandenen Form zu handeln. Die Annahme liegt außerordentlich nahe, daß die betreffenden Schwertgriffe fremden, einem der

¹⁾ „Die reiche Phantasie des Indonesiers denkt sich die Waffen beseelt: nicht seine Kraft und Behendigkeit sind es, die mit Hilfe der Waffen seinen Gegner außer Gefecht setzen, vielmehr hält er dies für einen Erfolg der magischen Kraft dieser Waffen.“ H. J. Voskuil in *Nederlandsch Indië oud en nieuw* VI, S. 12. Vgl. auch Sangermanos Angaben, oben S. 201.

Nachbarvölker mit (einstiger) indo-buddhistischer Kultur entlehnten Mustern nachgebildet wurden, die die Figur des Porisāda mit dem König Sutasoma auf den Schultern zeigten. Daß gerade Waffen verhältnismäßig leicht entlehnt und nachgeahmt werden, ist ja bekannt. Ich habe schon an anderer Stelle¹⁾ auf einige derartige, zweifellos auf Entlehnung zurückzuführende Übereinstimmungen zwischen den Waffenformen der Dajak, Moi usw. auf der einen Seite, und jenen, die uns die alten Denkmäler als einstige Waffen der Kulturvölker zeigen, auf der anderen hingewiesen. Insbesondere die Dajak haben häufig fremde Schwert- und Dolchformen übernommen, die dann nachgeahmt, abgewandelt und zu neuen Mischformen zusammengesetzt wurden. Daß aber auch auf Nias die Entlehnung und Nachbildung eines Schwertgriffs aus dem indobuddhistischen Kulturkreise keine vereinzelte Erscheinung ist, daß vielmehr gerade hier starke Einflüsse von seiten hinterindischer oder indonesischer Kulturvölker nachzuweisen sind, hoffe ich bei anderer Gelegenheit zeigen zu können.

Wie schon erwähnt, ist die Sutasomalegende nicht auf die Anhänger des Hinayāna beschränkt, sondern Gemeingut aller Buddhisten. Sie war auch bei den Buddhisten Indonesiens, die bekanntlich dem Mahāyāna angehörten, sehr verbreitet, kommt z. B. in bildlicher Darstellung auf den Reliefs des Borobudur vor²⁾ und bildete auf Java unter dem Titel „die Bekehrung des Puruṣāda“ oder „Sutasoma in Bedrängnis“ den Stoff eines von dem buddhistischen Dichter Tantular im dreizehnten Jahrhundert verfaßten Gedichtes³⁾. Bei den Baliern auf Lombok ist sie noch heute sehr beliebt⁴⁾.

Von größeren Sanskritfassungen des Sutasoma-Jātaka, die natürlich für Indonesien zunächst in Betracht kämen, ist bisher nur die Bearbeitung der Legende durch den Dichter Ārya Śūra in der Jātakamālā zugänglich. Sie weicht von der oben erörterten Pālifassung vor allem darin ab, daß die in dieser so ausführlich behandelte Vorgeschichte des Menschenfressers so gut wie ganz entfällt. Es wird darin erzählt, wie Prinz Sutasoma sich eines Tages in seinem Parke vergnügt, als ein Brahmane, ein Kenner weiser Sprüche, sich ihm naht, um ihm diese mitzuteilen. In diesem Augenblick erhebt sich jedoch großer Lärm. Die Diener, die der Prinz aussendet, um sich nach dessen Ursache zu erkundigen, kommen zurück und berichten, daß der Menschenfresser Kalmāṣa-

¹⁾ Illustrierte Völkerkunde, herausgegeben von Georg Buschan, 2. Aufl., II (Stuttgart 1923), S. 873.

²⁾ Sergej Fedorovic Oldenburg, Notes on Buddhist Art. Journal of the American Oriental Society, XVIII, 1 (New Haven 1897), S. 200. — Dasselbe bei H. Kern, Verspr. Geschr. IV, S. 229.

³⁾ H. Kern, Over de Vermenging van Ćivaisme en Buddhisme op Java, naar Aanleiding van het oud-Javaansche Gedicht Sutasoma. Verslagen en Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen. Afdeling Letterkunde, III. Reeks, V. Deel (Amsterdam 1888), S. 8—43. Abgedruckt: H. Kern, Verspr. Geschr. IV ('sGravenhage 1916), S. 149—177. — R. Friedrich, An Account of the Island of Bali. Miscellaneous Papers relating to Indo-China and the Indian Archipelago. Second Series II, S. 90.

⁴⁾ J. C. van Eerde, Hindu-Javaansche en Balische Eeredienst. Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch Indië, LXV ('sGravenhage 1911), S. 14.

pāda, der Sohn des Sudāsa, furchtbar wie ein Riese anzuschauen und von übernatürlicher Kraft, herannahe, nachdem er die Wachen zerstreut und das ganze Heer samt Wagen, Reitern und Elefanten durch den von ihm verbreiteten Schrecken in Verwirrung gebracht habe. Auf die Frage Sutasomas, wer der Sohn des Sudāsa sei, erzählen sie, daß König Sudāsa, einst auf der Jagd verirrt, eine Löwin begattet habe, die ein menschliches Kind zur Welt brachte. Waldleute fanden den Knaben und brachten ihn dem König, der, sonst kinderlos, ihm bei seinem Tode die Herrschaft hinterließ. Von seiner Mutter hatte der Sohn des Sudāsa die Vorliebe für rohes Fleisch geerbt. Nachdem er einmal Menschenfleisch gekostet hatte, fand er dieses besser als jedes andere und begann, die Einwohner seiner Hauptstadt aufzufressen. Als diese ihn deswegen töten wollten, gelobte er in seiner Bedrängnis den bösen Geistern, ihnen hundert Prinzen königlichen Geblüts zu opfern, wenn sie ihn erretteten. Nachdem sein Gebet erhört war, machte er sich daran, die Prinzen für das Opfer zusammenzufangen und sei nun im Anzug, um auch Sutasoma zu entführen. Dieser geht ihm in der Absicht ihn zu bekehren furchtlos und ohne Waffen entgegen. Der Menschenfresser packt ihn, setzt ihn sich auf die Schultern und läuft mit ihm davon. Der übrige Teil der Erzählung stimmt im wesentlichen mit dem Mahā-Sutasoma-Jātaka der Pāli-Jātakasammlung überein¹⁾.

Wie man sieht, legt das Sutasoma-Jātaka der Jātakamālā weit weniger Gewicht als jenes der Pāli-Jātakasammlung auf die magischen Kriegereigenschaften des Menschenfressers und motiviert diese eigentlich gar nicht. Dem Dichter kam es eben nur auf den ethischen Gehalt der Legende an, während er deren mythische Bestandteile, soweit sie nicht unbedingt nötig waren, einfach wegließ. Allein die Lücken der Überlieferung sind unschwer zu erkennen, und lassen sich zum Teil aus chinesischen Übersetzungen von Sanskritwerken ergänzen. So wäre es z. B. wichtig zu erfahren, welcher Art die dem Kalmāṣapāda von den bösen Geistern gewährte Hilfe war. Ārya Śūra verschweigt es; dagegen erzählt die chinesische Übersetzung der *Simhasaudāsa-māmsabhakṣanivṛtti*, daß der menschenfressende König *Simhasaudāsa* — der Beiname *Kalmāṣapāda* wird zwar nicht ausdrücklich genannt, doch werden seine gefleckten Füße erwähnt —, als ihn seine Untertanen töten wollen, einem Dämon, dafür daß er ihm Flügel verleiht, hundert Könige zu opfern gelobt²⁾. Er erhält also hier auf ähnliche Weise übernatürliche Kräfte wie im Mahā-Sutasoma-Jātaka. Als fliegender *Rākṣasa* fängt er dann die hundert Könige, wie denn überhaupt das Fliegen des Menschenfressers in den chinesischen Übersetzungen aus dem Sanskrit ganz allgemein seinem Springen in der Pālifassung zu entsprechen scheint³⁾. Daraus läßt sich entnehmen, daß in den älteren Sanskritfassungen der Sutasomalegende, von denen gewiß mehrere in Indonesien verbreitet gewesen

¹⁾ Speyer, a. a. O.

²⁾ Watanabe, a. a. O. S. 262. Ein anderer durch dasselbe Werk aufbewahrter alter, wohl ursprünglicher Zug der *Kalmāṣapādasage* ist die dort ausdrücklich bezeugte Löwenköpfigkeit des Menschenfressers. Vgl. oben S. 211.

³⁾ Vgl. oben S. 208 Anm. 4.

sein werden, größerer Nachdruck auf die magischen Kriegereigenschaften des Menschenfressers gelegt war, als im Jātakamāla. Auch das schon erwähnte Sutasomagedicht des javanischen Dichters Tantular spricht dafür. In diesem wird nämlich die Erzählung der Kriegszüge breit ausgesponnen, die der Puruṣāda an der Spitze eines großen Heeres von Riesen und Dämonen unternimmt, um die nötige Anzahl zu opfernder Prinzen zusammenzubekommen¹⁾.

Aus all dem geht hervor, daß die Sutasomalegende auch in Indonesien schon in alter Zeit²⁾ weit verbreitet und sehr beliebt war und dem Volksglauben über die magischen Wirkungen der Porisādafigur als Grundlage dienen konnte. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist dieser Glaube nicht erst auf Grund der geschriebenen Texte in Südostasien entstanden, sondern schon mehr oder weniger gleichzeitig mit diesen aus Vorderindien übertragen worden, wie er ja so gut wie sicher schon in der mythischen Grundlage der Legende wurzelt. Dagegen könnte die Anbringung der Porisādafigur auf Schwertgriffen möglicherweise erst in irgendeinem der Mittelpunkte indischer Kolonialkultur auf hinterindischem oder indonesischem Boden entstanden sein und sich von dort aus weiterverbreitet haben. Und zwar müssen, wie ich oben auf S. 215ff. und 224ff. ausgeführt habe, in einem großen Teil Indonesiens wenigstens zwei verschiedene Formen von Schwertgriffen mit dem Porisādā-Sutasomamotiv nebeneinander oder nacheinander in Gebrauch gewesen sein.

Über den Zeitpunkt, zu welchem Niasser und Dajak die Schwertgriffe mit der Porisāda-Sutasomagruppe kennen lernten und ihrem Formenschatz einverleibten, läßt sich nur wenig sagen. Für Borneo kommt der ganze Zeitraum vom vierten nachchristlichen Jahrhundert (Hindureich von Kutei) bis zum Ende des vierzehnten (Oberherrschaft des javanischen Reiches Madjapahit) in Betracht; doch sprechen die Formähnlichkeiten mit den Kālaköpfen Ostjawas sehr stark für das dreizehnte oder, noch mehr, das vierzehnte Jahrhundert (vgl. S. 220ff.). Für Nias liegen überhaupt so gut wie keine Nachrichten über direkte Berührung mit Völkern indischer Kultur in älterer Zeit vor, obwohl solche Berührungen, wie schon erwähnt, unzweifelhaft stattgefunden haben.

Es scheint, daß gegenwärtig weder bei den Dajak noch bei den Niassern mehr eine Erinnerung an die eigentliche Bedeutung und den Zweck ihrer Schwertgrifffiguren vorhanden ist. Höchstens könnte man einen letzten Nachklang davon in dem Namen finden, den der betreffende Grifftypus auf Nias führt (siehe oben S. 214). Die Meinung der Niasser, daß die kleine Menschenfigur einen bösen Geist vorstelle, könnte allenfalls auf einer Verwechslung mit dem sie tragenden Menschenfresser beruhen. Es ist natürlich ganz gut möglich, daß sowohl Dajak als Niasser in alter Zeit eine damals bei den höher kultivierten Nachbarvölkern häufige, jetzt verschwundene Schwertform übernommen und nachgebildet haben, ohne sich über die Bedeutung des Griffes klar zu sein,

¹⁾ Kern, Verspr. Gesch. IV. Dieses den Puruṣāda begleitende Heer von Rākṣasas hat Tantular möglicherweise schon seinen indischen Quellen entnommen. Es kommt nämlich auch in der chinesischen und tibetischen Übersetzung des Damamūkāvadāna vor. Vgl. Watanabe, a. a. O. S. 267.

²⁾ Die Sutasoma-Reliefs des Borobudur stammen aus dem 8. oder 9. Jahrhundert.



Abb. 26.



Abb. 25.



Abb. 24.
Sariabas-Dajak.



Abb. 23.

Abb. 23, 24, 25 und 26. Schwertgriffe aus Hirschhorn. Borneo.



Abb. 27. Borneo.



Abb. 28. Westborneo.



Abb. 29. Brunei, Nordborneo.



Abb. 30. Wahrscheinlich oberes Mahakam-
gebiet, Zentralborneo.

Schwertgriffe aus Hirschhorn.



Abb. 31. Schwertgriff aus Hirschhorn,
Kajan, Borneo.



Abb. 32. Schwertgriff aus Holz,
Kajan, Borneo.



Abb. 33. Makara-Kopf,
Tjandi Sewu, Mitteljava, um 800 n. Chr.



Abb. 34. Treppenflügel mit Makara-Kopf,
Prambanan, Mitteljava, 9. Jahrhundert.

Abb. 33 und 34 nach: Rapporten van de Commissie in Nederlandsch-Indië voor oudheidkundig onderzoek op Java en Madoera, 1903 und 1909.



Abb. 35. Kāla-Kopf, Tjandi Djago, Ostjava, um 1268 n. Chr.
Nach J. Brandes, Beschrijving van de ruïne bij de desa Toempang,
genaamd Tjandi Djago.



Abb. 36. Kāla-Kopf, Tjandi Singasari, Ostjava, erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.
Nach J. Brandes, Beschrijving van Tjandi Singasari.

vielleicht nur aus Freude an dessen reicher figürlicher Gestaltung. Es ist aber auch nicht zu verkennen, daß gerade in der Erzählung vom Porisāda für eifrige Kopfkämpfer wie die Dajak und Niasser viele Anknüpfungspunkte gegeben waren. Ist ja auch der Brauch des Kannibalismus aus magischen Gründen zum mindesten einem Teile der Dajak durchaus nicht fremd und scheint auch auf Nias nicht unbekannt gewesen zu sein¹⁾.

In diesem Zusammenhang ist auch die Frage erwägenswert, welche Bedeutung der merkwürdige Gesichtsschmuck der niassischen Krieger ursprünglich besaß. Diese tragen nämlich sowohl im Kampfe als bei festlichen Gelegenheiten zwischen Mund und Nase eine Verzierung aus Eisenblech, Messing oder Gold, die mittels Schnüren oder Messingdrähten hinter dem Kopf am rückwärtigen Helmrand befestigt wird (Abb. F)²⁾. Es scheint mir kaum zu bezweifeln, daß dieser Oberlippenschmuck zwei Paar gewaltiger Reißzähne, je eines im Oberkiefer und im Unterkiefer, vorstellen soll, wie sie für Rākṣasadarstellungen so bezeichnend sind. „Durch das Tragen dieser Schnurrbärte“, sagt Modigliani, „hoffen sie den Feind in Schrecken zu setzen und vielleicht werden die ersten, die sie gebrauchten, diesen Zweck erreicht haben, bestimmt aber nicht die heutigen Krieger, da dieses Schreckmittel infolge seiner großen Verbreitung viel von seiner Wirkung eingebüßt haben muß“³⁾. Ich halte es für recht fraglich, ob dieser Schmuck überhaupt je an und für sich den Feind erschrecken, für viel wahrscheinlicher, daß er nur oder vornehmlich auf magischem

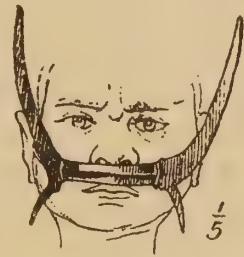


Abb. F. Metallener Gesichtsschmuck eines Kriegers, Nias. Nach E. Modigliani, *Un viaggio à Nias*.

Wege wirken sollte: d. h. es kam, wie ich glaube, nicht so sehr darauf an, dem Feind durch Verkleidung vorzutäuschen, daß er tatsächlich einen Dämon vor sich habe, sondern der Träger des Schmuckes wollte sich einem Dämon, dadurch, daß er sich ihm ähnlich machte, auf magische Weise gleichsetzen und seine übernatürlichen Kräfte und Eigenschaften (Erregung von Schrecken usw.) erwerben. Übrigens kommen in der Kriegs- und Festtracht neben den metallenen Nachbildungen von Reißzähnen und in Verbindung mit ihnen auch falsche Bärte aus Palmfasern, ja auch ganze Gesichtsmasken vor und so maskierte Krieger werden sogar ausdrücklich als Beghu (Geister, Dämonen) bezeichnet⁴⁾.

Wenn die oben ausgesprochene Ansicht richtig ist, daß der niassische Krieger sich ursprünglich durch Anlegen des fraglichen Gesichtsschmuckes mit einem Dämon identifizieren wollte, um dessen magische Kräfte zu erlangen, so liegt diesem Brauch mehr oder weniger derselbe Gedankengang zugrunde, wie dem

¹⁾ Wenigstens pflegten auf Nias Kopfkämpfer etwas von dem Blute ihrer Opfer zu lecken. Vgl. Schröder, a. a. O. Bd. I, S. 22, der auch sonstige Überbleibsel von Anthropophagie auf Nias nachzuweisen sucht.

²⁾ Modigliani, a. a. O. S. 226, 440 und Tafel XXI. — Schröder, a. a. O. Bd. I, S. 69, Bd. II, Tafel XXI und CXVIII.

³⁾ Modigliani, a. a. O. S. 226.

⁴⁾ Modigliani, a. a. O. S. 227. — Schröder, a. a. O. Bd. I, S. 434, Bd. II, Abb. 224.

der Birmanen und Schan, wenn sie sich durch Verzehren oder Kauen von Menschenfleisch mit dem Porisāda zu identifizieren trachten, um selber zum Porisāda (Bādithāda) mit allen seinen übernatürlichen Kräften und Eigenschaften zu werden. Nun glaube ich Grund zu der Vermutung zu haben, daß der metallene Oberlippenschmuck der niassischen Krieger keine auf der Insel selbständig entstandene Form ist, sondern von irgendeinem höherkultivierten, buddhistischen oder brahmanischen Volke übernommen wurde, vielleicht zugleich mit den Vorbildern der Schwertgriffe und mit manchem anderen, auf das näher einzugehen hier zu weit führen würde.¹⁾ Ich halte es deshalb für gar nicht ausgeschlossen, daß der Dämon, dem sich die Krieger auf Nias ursprünglich gleichsetzen wollten, kein anderer war als der Porisāda Kalmāṣapāda²⁾. Zur Vermeidung von Mißverständnissen möchte ich allerdings ausdrücklich betonen, daß es natürlich nicht so sein muß und daß es mir nur darauf ankam, auf eine nicht allzufernliegende Möglichkeit hinzudeuten.

Schließlich drängt sich auch die Frage auf, ob es bloßer Zufall ist oder nicht, daß gerade auf Borneo sowohl als auf Nias neben den Schwertgriffen mit dem Dämonenkopf des Menschenfressers auch die bekannten Schilde mit der Zeichnung eines Dämonenkopfes vorkommen³⁾. Ich habe die von Kern vermutete Wesensgleichheit des Kalmāṣapāda mit Rāhu erwähnt und auf die Ähnlichkeit der bildlichen Darstellungen des Porisādakopfes auf den Schwertgriffen mit denen des Rāhu hingewiesen (siehe oben S. 213). Die Möglichkeit, daß die Dämonenfratzen der Dajakschilde irgendwie mit dem üblichen Bilde des Rāhu verwandt sind, hat schon A. R. Hein⁴⁾ angedeutet. Man ahnt hier außerordentlich weitreichende, gewaltige Raum- und Zeitspannen überbrückende Zusammenhänge, die den auf diesen Seiten behandelten Gegenstand als verhältnismäßig geringfügigen Teil eines viel umfassenderen Problems erscheinen lassen.

¹⁾ Vgl. oben S. 228.

²⁾ Gerade das Erregen unwiderstehlichen Schreckens ist, wie sowohl aus dem Mahā-Sutasoma-Jātaka der Pālisammlung als aus dem Sutasoma-Jātaka des Jātakamāla hervorgeht, einer der wesentlichsten Züge des Porisāda Kalmāṣapāda. Man vergleiche oben S. 202—204 und 229. In diesen Zusammenhang scheint mir auch die in birmanischen Chroniken wiederholt vorkommende Redensart zu gehören, daß die Leute jemanden fürchten „wie einen menschenfressenden und bluttrinkenden Dämon“ (Chronik der Könige von Pagan, bei Édouard Huber, Études Indochinoises, Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient V, 1905, S. 181) oder „als ob er ihr Fleisch äße“ (The Glass Palace Chronicle of the Kings of Burma, translated by De Maung Tin and G. H. Luce, London 1923, S. 58, 59, 82, 104). Es ist sehr möglich, daß durch diese Redewendungen die betreffende Person mit dem schreckenerregenden Menschenfresser des Sutasoma-Jātaka verglichen werden sollte. Übrigens sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, daß die eben genannte Glaspalastchronik auf S. 92 bei Beschreibung eines Feldzuges des elften Jahrhunderts erzählt, daß die vier Anführer einer kleinen birmanischen Schar, die allerdings viele mythische Züge tragen, sich als Geister verkleideten.

³⁾ Zahlreiche Beispiele bei Alois Raimund Hein, Die bildenden Künste bei den Dayaks auf Borneo (Wien 1890), insbesondere Fig. 29, 31, 33, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 52, 54, sämtlich aus Borneo, Fig. 65 aus Nias.

⁴⁾ Alois Raimund Hein, a. a. O. S. 75. — Vier von den bei Hein abgebildeten Schilden, und zwar die der Fig. 36, 38, 40 und 41 zeigen außer dem Kopf auch noch die Arme des Dämons, sind also den Darstellungen des Rāhu besonders ähnlich.

V.

Ich habe mich bisher der Hauptsache nach auf den Bedeutungsinhalt der fraglichen Schwertgriffe beschränkt und die Form nur soweit besprochen, als es zum Verständnis des Gegenständlichen und seiner Abwandlungen und Entartungen notwendig war; nun möchte ich der künstlerischen Gestaltung noch einige Worte widmen.

Wir kennen jetzt mit hoher Wahrscheinlichkeit den Gegenstand, der sowohl den niassischen als den dajakischen Schwertgrifffiguren zugrunde liegt. Wir dürfen annehmen, daß dieser Gegenstand fremden Vorbildern entlehnt war, die sowohl für Nias als für Borneo sich auch der Form nach wohl nicht allzusehr voneinander unterschieden haben werden. Es ist nun äußerst bezeichnend, wie diese Form, hier wie dort von demselben Motiv, vielleicht von den gleichen, zum mindesten aber von ähnlichen Vorbildern ausgehend, in gänzlich verschiedener Weise weiterentwickelt wurde. Dabei spiegeln die Schnitzereien der Schwertgriffe vortrefflich die so verschiedenen Kunststile der beiden Inseln wieder.

Der Schwerpunkt der niassischen Kunst liegt zweifellos auf der Einzelfigur aus Stein oder Holz, die fast stets streng, oft wahrhaft künstlerisch stilisiert und in ihren besseren Exemplaren trotz endloser Wiederholung derselben Typen sehr sorgfältig gearbeitet ist. Es ist eine im Grunde genommen ziemlich nüchterne Kunst, die fast ausschließlich animistischen und magischen Zwecken sowie dem Ahnenkult dient, der aber trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer trockenen Sachlichkeit Werke von ausgesprochener Monumentalität gelingen. Der künstlerische Spieltrieb scheint wenig entwickelt zu sein. Im Ornament herrscht das Einzelmotiv vor, das aber noch häufiger Symbol oder magisches Zeichen sein dürfte, als wie bloßer Schmuck. Seinen Höhepunkt erreicht es auf den Denkmälern und Bauwerken aus Stein. Auch in der Ornamentik zeigt sich der Zug zur Monumentalität, wie ihn auf Nias die Bildwerke, die Megalithdenkmäler, aber auch die besseren Häuser und bisweilen die ganze Dorfanlage erkennen lassen. Dagegen fehlt, wie es scheint, fast ganz die Freude an der künstlerischen Kleinarbeit, an der phantasievollen Ausschmückung selbst unscheinbarer Gebrauchsgegenstände, wie sie für so viele Gegenden Indonesiens charakteristisch ist. Was etwa an reicherer, flächenfüllender Ornamentik vorhanden ist, beschränkt sich auf Prunksitze und ähnliche, verhältnismäßig seltene Dinge.

Ganz entsprechend der übrigen Kunst nun, ist auch auf den Schwertgriffen das rein Gegenständliche, soweit es sich erhalten hat, einfach und sachlich wiedergegeben. Die Weiterentwicklung bewegt sich ausschließlich in der Richtung auf Vereinfachung und Abschleifung der Formen. Ornamente kommen zwar vor, spielen aber stets eine untergeordnete Rolle und wirken nie, wie etwa bei den Dajak, selbst formbildend. Auf den Griffen mit noch deutlich erkennbarem Grundmotiv (Abb. 3 bis 6) sieht man einzelne Spiralen oder Fragmente von solchen, teils erhaben herausgearbeitet, teils bloß eingeritzt. Sie dürften unmittelbar von den indojavanischen oder indosumatranischen Vorbildern her mit übernommen worden sein, sind meist mit geringer Sorgfalt ausgeführt

und verschwinden bei fortschreitender Abschleifung der Formen gleichzeitig mit den Einzelheiten der figürlichen Darstellung. Was der Niasser aus eigenem hinzufügt, ist Flächenfüllsal primitivster Art, meist roh eingeschnittene Grätenornamente wie auf den Abb. 3 und 6 und Textabb. D¹⁾. Besser wirken trotz ihrer anspruchlosen Einfachheit die formbetonenden Verzierungen, teils gekerbte, teils glatte, die Umrisse begleitende oder die einzelnen Teile des Griffes gegeneinander absetzende Linien und Leisten (Abb. 11 bis 14, 16, 17). Überhaupt zeigt sich ein entschiedener Sinn für schöne Gestaltung der schmucklosen aber zweckmäßigen Form, und Griffe, wie die der Abb. 10, 16 und 17 sind im Grunde genommen beinahe anziehender, als die oft ziemlich roh ausgeführten Figurengriffe.

Welcher Unterschied dagegen in der Kunst der Dajak! Die Einzelfiguren allerdings, die auch schon der Zahl nach auf Borneo verhältnismäßig weit weniger hervortreten als auf Nias, sind meist recht roh ausgeführt, ja oft ausgesprochen stillos — oder aber sie sind selbst mehr oder weniger ornamental gestaltet, so daß sich Gliedmaßen und Konturen in Spiralen und Rankenwerk auflösen. Durch das Ornament empfängt die Kunst der Dajak ihren größten Reiz. Das für sich stehende, ein Sonderdasein führende oder bloß durch mechanisches Nebeneinanderstellen flächenbildende Einzelmotiv fehlt dabei so gut wie ganz. Die verwirrende Mannigfaltigkeit der Einzelheiten ordnet sich sinnvoll zu einer organischen Einheit, zu einem nur schwer in seine Teile aufzulösenden Gesamtornament, das die zu schmückende Form überströmt, belebt und sich zu eigen macht. Man betrachte noch einmal die Schwertgriffe aus Borneo! Nirgends gibt es da bloß äußerlich angeklebte Verzierungen. Form und Ornament sind hier völlig eins geworden. Ein gedankenlos die Flächen füllendes Muster, wie die Grätenzeichnung der niassischen Schwerter (Abb. 3 und Textabb. D) wäre selbst auf dem einfachsten und schmucklosesten Dajakgriff undenkbar. Welche Fülle, welcher Reichtum lebendiger Formen! Wie ein Spinnwebgewebe überzieht auf den Griffen der Abb. 18 und 19 das Ornament Gesicht und Körper der oberen Figur. Man denkt an feinstes gotisches Maßwerk. Gleich einem Gebäude unter der Einwirkung tropischen Pflanzenwuchses zerfallen die Figuren unter dem Einfluß dieser alles überwuchernden Ornamentranken allmählich zu einem Trümmerhaufen einzelner Glieder, Zähne, Augen. Sogar die Symmetrie, stets gerade nur geduldet, geht verloren (Abb. 28). Aber die gestaltende Phantasie des Dajak weiß sich die sinnlos gewordenen Formen doch wieder zu deuten. Menschenköpfe, gezähnte Tierrachen tauchen aus dem Chaos auf. Das Ornament schafft sich schließlich selbst eine neue Form, die verstreuten Teile verwachsen zu einer neuen Einheit. Die Rüsselspirale des oberen Rachenrandes wird zum Vogelkopf (Abb. 25), der ganze Griff, vielleicht in Anlehnung an Masken, zum grotesken Dämonenhaupt (Abb. 26).

Am erstaunlichsten ist es eigentlich bei dieser Mannigfaltigkeit der Typen, daß sich die zugrundeliegende Figurengruppe überhaupt noch an einzelnen

¹⁾ Die Grätenzeichnungen der Griffe auf Abb. 3 und 6 könnten jedoch möglicherweise auch durch ungenaue Nachbildung von Mustern wie jenen der Griffe auf Abb. 8 entstanden sein.

Stücken erkennbar erhalten hat. Wir werden dieses Nebeneinander ursprünglicher und bis zur Unkenntlichkeit abgeleiteter Formen erst dann richtig deuten können, bis wir imstande sind, die Stilarten der verschiedenen Gegenden und Stämme zu unterscheiden und Anhaltspunkte für das Alter der einzelnen Stücke sowohl als der Stilarten zu gewinnen. Dann wird es sich vielleicht zeigen, daß das Ausstrahlungsgebiet für diese ganze Gruppe von Griffen in einer oder doch in wenigen Küstengegenden zu suchen ist und daß der Urtypus sich von hier aus unter immer weitergehender Umbildung der Formen über die ganze Insel verbreitet hat. Bei der Fülle der mündlichen Überlieferungen, die sich bei manchen Dajakstämmen über Herkunft und Alter einzelner Ornamentmotive und Stilarten erhalten hat, ist die Hoffnung nicht ganz unbegründet, daß wir einmal die Entwicklung der Schwertgriffformen wenigstens in großen Umrissen werden erkennen können. Vorläufig möchte ich darauf hinweisen, daß die beiden Schwertgriffe des Wiener Naturhistorischen Museums mit noch deutlich erkennbaren Figuren (Abb. 19 und 20) von der Marudubai in Britisch-Nordborneo stammen. Auch die beiden Griffe der Sammlung Pitner (Abb. 18 und 21) wurden im Norden der Insel und zwar in Brunei erworben. Der eine davon (Abb. 18) stimmt mit dem der Abb. 19 bis in Einzelheiten (man vergleiche etwa die Anordnung der Haarbüschel oder die Spirale auf der Schläfe der oberen Figur) so sehr überein, daß, wie schon W. Hein bemerkt hat, an seiner Herkunft aus derselben Gegend (oder von demselben Stamm) kaum gezweifelt werden kann. Auch auf den Sultansmandau aus Brunei im Museum zu Leiden sei hier nochmals verwiesen (siehe S. 222). Das sind zusammen fünf Schwertgriffe mit noch deutlich erkennbarem Urmotiv, die alle aus Nordborneo stammen. Dennoch scheint mir ihre Anzahl vorläufig noch zu gering, um daraus irgendwelche weitergehenden Schlüsse zu ziehen.

Die hier aufgezeigten Zusammenhänge lassen wieder den starken bis in die entlegensten Gegenden reichenden Einfluß indischer Kunst auf die Völker Indonesiens erkennen. Sie zeigen aber auch, wie die von außen gekommenen Anregungen in durchaus eigenartiger Weise weiterentwickelt werden, ein Vorgang, den man ja, wenn auch in weniger sprunghafter Form, sogar in der Kunstgeschichte Javas verfolgen kann. Zu einem richtigen Verständnis der Kunst der Dajak, Batak, Niasser, Toradscha und anderer indonesischer Völker können wir daher naturgemäß nur kommen, wenn wir in viel ausgiebigerem Maße, als dies bisher geschehen ist, die indischen (indomalaiischen, indojavanischen usw.) und anderen (insbesondere arabischen) fremden Einflüsse berücksichtigen. Wie tief diese Einflüsse gehen, sieht man ja gerade an den Schwertgriffen der Dajak. Auf den ersten Blick erkennt man hier weder in der Form noch in der Ornamentik irgendetwas, das auf indische Herkunft schließen ließe. Aber dennoch sind sowohl Form als Verzierung der Griffe zweifellos durch die fremden Vorbilder bedingt, bei deren Nachahmung sich die Dajakkünstler eben durch eine ihrem technischen Können, ihrem Kunstempfinden und dem verfügbaren Material entsprechende Umbildung behelfen mußten.

VI.

Wir haben gesehen, wie aus der Zweifigurengruppe des Porisāda-Sutasoma-motivs sowohl auf Nias als auf Borneo durch Abschleifung und Verwischung der Formen allmählich Schwertgriffe entstanden sind, denen man ohne Kenntnis der Zwischenglieder unmöglich ihren Ursprung ansehen könnte. Besonders die Griffe aus Nias, wie sie die Abb. 7 und 9 bis 17 zeigen, legen die Frage nahe, ob die in Indonesien so häufigen Schwerter mit stilisiertem Rachengriff nicht auf Schwerter mit dem Porisādakopf, sei es mit, sei es ohne Sutasomafigur, zurückzuführen sind. Tatsächlich hat ja schon Foy die hierhergehörigen Schwerter des Kampilantypus von solchen abgeleitet, deren Griffe jenem der Abb. 2 entsprechen¹⁾. Nun dürfen wir nicht vergessen, daß für den Krieger naturgemäß nicht der Bodhisatva Sutasoma die Hauptfigur ist, sondern sein Widerpart, der Menschenfresser. Ebenso wie in Birma das Bild des Porisāda allein, ohne Sutasoma, als magische Tatauierungsfigur dient, mag es auch allein, ohne den Bodhisatva, an Schwertgriffen angebracht worden sein. Ich halte es daher für durchaus möglich, daß die Rāksasaköpfe, die wir so häufig auf indonesischen Schwertgriffen antreffen (vgl. Abb. 2 und 8) aber auch die bekannten Rākṣasafiguren der Krisgriffe ursprünglich den Unverwundbarkeit und übermenschliche Kräfte besitzenden Porisāda Kalmāṣapāda vorstellen sollten. Es würde mich wundernehmen, wenn es nicht möglich sein sollte, aus der Literatur oder aus den Sammlungen der Museen Material zu diesem Gegenstand beizubringen, wozu diese Zeilen gern eine Anregung bieten möchten.

VII.

Zum Schluß möchte ich darauf hinweisen, daß, wie Speyer und im Anschluß an ihn Garbe gezeigt haben, die Gestalt des heiligen Christophorus sehr wahrscheinlich dem Sutasoma-Jātaka entlehnt worden und ursprünglich mit der des Menschenfressers Kalmāṣapāda identisch ist, wobei als Vermittler die Christen in Baktrien und Nordwestindien, als Zeit der Übertragung das dritte bis sechste Jahrhundert in Betracht kommen²⁾. St. Christophorus ist nach einer alten Form der Legende nicht nur ein Riese, sondern auch ein Kynokephale von furchterweckendem Angesicht und ein Menschenfresser. Wie der Menschenfresser des

¹⁾ W. Foy, Schwerter von der Celebes-See. Publikationen aus dem Königlichen Ethnographischen Museum zu Dresden, Bd. XII (Dresden 1899).

²⁾ J. S. Speyer, De Indische Oorsprong van den heiligen Reus Sint Christophorus. Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië, VII, Volgreeks, IX. Deel ('sGravenhage 1910), S. 368—389. — Richard Garbe, Indien und das Christentum (Tübingen 1914), S. 101—111. — Dazu ist zu bemerken, daß der Name Christophoros im übertragenen Sinn schon in vorkonstantinischer Zeit vorkommt, z. B. in einem Briefe des ägyptischen Bischofs Phileas, der alle Märtyrer *χριστοφόροι μάρτυρες* nennt (Speyer a. a. O., S. 376). Aber gerade der allgemeine Gebrauch des Namens im übertragenen Sinn, ja sogar die Verehrung eines bestimmten Märtyrers Christophoros, falls eine solche bestand, mußten die Übernahme einer Legende erleichtern, die so gut zu dem Namen paßte, wenn man sie ins Christliche übersetzte und den Namen wörtlich auffaßte. Dabei haben, wie schon Speyer (a. a. O., S. 385—389) ausgeführt hat, jedenfalls buddhistische Bildwerke mit Darstellungen des von Kalmāṣapāda getragenen Sutasoma eine entscheidende Rolle gespielt.

Jātaka trägt er den Erlöser auf seinen Schultern und wird von ihm bekehrt. Ja sogar der Schauplatz beider Erzählungen hat insofern Ähnlichkeit, als der Porisāda sich im Mahā-Sutasoma-Jātaka den Bodhisatva am Rande eines Gewässers auf die Schultern setzt, wie St. Christophorus den Heiland¹⁾. Zu diesen Übereinstimmungen möchte ich noch die folgenden hinzufügen, wobei ich mir vollkommen darüber klar bin, daß sie einzeln genommen nicht viel Beweiskraft besitzen, aber doch meine, daß sie alle zusammen vielleicht nicht ganz ohne Gewicht sind und wenigstens Anlaß zu weiteren Nachforschungen geben könnten.

Die zweihundert Soldaten, die der heidnische König in der Legende ausschickt, um Christophorus gefangen zu nehmen, weichen vor seinem Antlitz erschrocken zurück, und als der König weitere zweihundert schickt, fallen diese wehrlos vor dem Heiligen zu Boden²⁾. Dies erinnert daran, daß sowohl in der Pāli- als in der Sanskritfassung des Sutasoma-Jātaka selbst die größte Übermacht an Bewaffneten immer wieder entweder schon beim bloßen Anblick des Porisāda in Verwirrung gerät und flieht, oder aber, und dies ist ein besonders charakteristischer, im Mahā-Sutasoma-Jātaka sich mehrfach wiederholender Zug, vor Schreck auf den Bauch fällt³⁾. Noch klarer wird dies durch die in der christlichen Legende kaum genügend motivierte Behauptung des Christophorus, daß es unmöglich sei, ihn gefangen zu nehmen, wenn er nicht wolle⁴⁾. Das erinnert nicht nur an die Unüberwindbarkeit des Porisāda überhaupt, sondern auch an den Glauben der Birmanen, daß man einen Bādithāda (Porisāda) unmöglich fangen könne⁵⁾. Möglicherweise könnte auch die Erzählung, daß man Christophorus beim Martyrium einen ganzen Tage lang mit Pfeilen beschießt, diese jedoch durch Winde zur Seite geweht werden, in der Luft hängen bleiben oder von ihm abprallen, mit dem Glauben an die Unverwundbarkeit des Porisāda zusammenhängen.

Unter vielem anderen, was man im Mittelalter von St. Christophorus erhoffte, war auch Schutz gegen Schwerteschieß und Sieg über die Feinde. Soldaten zeichneten sein Bild mit Kohle auf die Zeltwände⁶⁾. Übrigens war auch die Vorstellung, daß der Heilige ursprünglich ein Krieger war, dem europäischen Mittelalter durchaus nicht fremd und wirkte auch in der bildlichen Darstellung lange nach. Auf vielen Gemälden trägt er ein Schwert und bisweilen auch Soldatentracht⁷⁾. Es wäre der Mühe wert zu untersuchen, ob wir es bei all dem mit bloß nebensächlichen und neuen oder aber mit alten und wesentlichen Zügen zu tun haben. Letzteres würde wohl dafür sprechen, daß gleichzeitig

¹⁾ Auch bei St. Christoph nicht immer ein Fluß, sondern bisweilen ein See oder Teich wie im Jātaka. Vgl. Konrad Richter, *Der deutsche S. Christoph*, Acta Germanica, Bd. V, Heft 1 (Berlin 1896), S. 185.

²⁾ Richter, a. a. O. S. 4, 47.

³⁾ Vgl. oben S. 202—204, 229.

⁴⁾ Garbe, a. a. O. S. 103. — Richter, a. a. O. S. 6, 55, 102.

⁵⁾ Vgl. oben S. 207.

⁶⁾ Richter, a. a. O. S. 208, 214.

⁷⁾ Richter, a. a. O. S. 44, 180—181.

mit der dem Jātaka entlehnten Porisādafigur auch der mit dieser zusammenhängende Unverwundbarkeitsglaube nach dem Westen übertragen wurde.

Auch die Geschichte von dem zum Bādithāda gewordenen Klosterschüler, dem in einem sechs Klafter tiefen Fluß das Wasser nur bis zu den Hüften reichte (s. oben S. 207), wird wohl an irgendeinen alten volkstümlich überlieferten Zug der Kalmāṣapādasage anknüpfen, der andererseits auch in die Christophslegende übergegangen zu sein scheint. Schließlich scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß die Weigerung Christophs zu fasten, wie er sie in der Legenda Aurea dem ihn bekehrenden Eremiten gegenüber ausspricht, ein Nachklang der anfänglichen Weigerung des von Sutasoma schon halb bekehrten Porisāda ist, das Essen von Menschenfleisch aufzugeben. Gerade auf diesen Zug legen sowohl das Mahā-Sutasoma-Jātaka als die Jātakamāla großes Gewicht und spinnen ihn lang aus.

Der heilige Christophorus der christlich-europäischen Kunst und die Schwertgrifffiguren der Kopffäger auf Nias und Borneo miteinander urverwandt, von einer und derselben Quelle herzuleiten — die Behauptung erscheint auf den ersten Blick phantastisch. Daß ihr zum allermindesten nicht jede Berechtigung abgesprochen werden kann, ja daß sie höchst wahrscheinlich den Tatsachen entspricht, glaube ich gezeigt zu haben. In ihrem Ursprungslande Indien sind die Gestalten des Sutasoma und des Menschenfressers Kalmāṣapāda längst verschwunden, haben sich nur in fernen Ausstrahlungsgebieten noch erhalten. Tausende von Kilometern trennen die Inseln Nias und Borneo von jenen Gegenden, in denen das Bild des heiligen Christophorus beheimatet ist. Seit einem halben Jahrtausend etwa hat keine unmittelbare Berührung ihrer Eingeborenen mit buddhistischen Kulturvölkern mehr stattgefunden. Daß es trotzdem infolge des zufälligen Vorhandenseins eines einzelnen Bindegliedes, des Schwertgriffes von Möng Sing, in diesem einen Falle möglich ist, den genetischen Zusammenhang zwischen einem europäischen und einem südostasiatischen Motiv aufzuzeigen, den wir in so vielen anderen Fällen nur mutmaßen können, darin liegt, wie ich glaube, mehr noch als in den Einzelergebnissen, die grundsätzliche Bedeutung des auf diesen Seiten behandelten Gegenstandes.

BESPRECHUNGEN
COMPTES RENDUS
REVIEWS
CRÍTICAS
CRITICHE

H. TH. BOSSERT, Das Ornamentwerk. Mit einem Geleitwort von Otto v. Falke. Eine Sammlung angewandter farbiger Ornamente und Dekorationen. 120 Tafeln in vielfarbigem Offset- und Buchdruck. Unter besonderer Berücksichtigung der weniger bekannten Kulturen für den praktischen Gebrauch ausgewählt und mit Erläuterungen versehen. Verlag Ernst Wasmuth, 1924.

Das monumentale Tafelwerk, das einen nicht geringen Teil des Bestandes dreier großer ethnographischer Museen Deutschlands (Berlin, Hamburg, Stuttgart) der Allgemeinheit zugänglich macht, ist, wie der Herausgeber in der knappen Einleitung bemerkt, aus rein praktischen Erwägungen heraus entstanden. Es will richtungweisend für das Kunstgewerbe unserer Zeit sein, in dem sich immer stärker und deutlicher die Abkehr vom Althergebrachten und das Suchen nach einer neuen Formensprache kundtut. Wem dabei die bisherigen, aus ähnlichen praktischen Bedürfnissen heraus entstandenen Handbücher der Ornamentik, etwa das bekannte, oft aufgelegte von Fr. S. Meyer, vorschweben, der erlebt freilich schon beim Durchblättern der ersten Tafeln eine angenehme Enttäuschung. Statt ein trockenes Muster- und Vorlagebuch zu geben, hat der Herausgeber den Weg eingeschlagen, den die moderne Völkerkunde zuerst gewiesen hat und der allein zum Verständnis der Ornamentik führt. Er zeigt nicht vom Gegenstand losgelöste Ornamente in willkürlichen Ausschnitten, sondern den ornamentierten Gegenstand selbst. Wir wissen seit Holmes, Haddon, Hjalmar Stolpe, Strebel, Max Schmidt, Schuchhardt und anderen, wie eng das Ornament mit seinem Träger verwachsen ist, wie stark es von dessen Form, Stoff, Technik abhängt und wie leicht es sich daher wandelt, sobald es von einem Stoff auf den andern, von einer Technik in die andere übertragen wird. Wir wissen ferner, daß gewisse Ornamentstile sich bestimmten Kulturen verbinden, zu ihren Leitformen werden, mit ihnen wandern und sich mit Zähigkeit auch da noch erhalten, wo die Kultur unter ganz anderen Bedingungen weiterlebt. Belege für die Richtigkeit dieser Anschauungen bietet das Ornamentwerk auf jeder Tafel; es wächst dadurch weit über den Rahmen eines praktischen Handbuches für den schaffenden Künstler hinaus und wird zu einer ergiebigen Quelle für jeden Kunsthistoriker. Dem Ethnologen wird es besonders deshalb nützlich sein, weil unter Ausschluß der klassischen, mittelalterlichen und modernen Kunststile unseres Kulturkreises, die sonst den breitesten Raum einzunehmen pflegen, hier zum ersten Male die vorklassischen Kunststile des Abendlandes, die Zierkunst des Islam, der süd-, zentral- und ostasiatischen Kulturvölker, der altamerikanischen Hochkulturen und der Naturvölker und die moderne europäische Volkskunst in den Vordergrund gerückt sind —: ein weiteres bedeutsames Symptom für die gewaltige Verbreiterung der gesamten Kunstforschung, die sich im letzten Jahrzehnt angebahnt, vorläufig aber mehr auf dem Gebiete der „hohen“ Kunst, vor allem der Plastik, ausgewirkt hat.

Der Ornamentik der Naturvölker und altamerikanischen Kulturvölker sind nicht weniger als 35 Tafeln gewidmet, wenn man zu den asiatischen Naturvölkern lediglich die Nordasiaten, die Indonesier außerhalb Javas und Balis und die Bewohner von Hainan und Jesso rechnet. Die farbigen Reproduktionen sind auf diesen Tafeln, wie im ganzen Werk, meisterhaft und liefern den Beweis, wie sehr sich jetzt unsere Künstler — im vorliegenden Falle die schon aus anderen großen Publikationen rühmlich bekannten Maler Bollacher und Tilke — in die fremde, exotische Farbenpracht eingelebt haben, was man früher von den Urhebern der Farbentafeln vieler ethnologischer Werke nicht gerade behaupten konnte. Freilich kommt auch die vollendete moderne Reproduktionstechnik dem heutigen Künstler zu Hilfe, um ein Bild zu schaffen, das dem Original nahezu nichts nachgibt. Lobenswert ist auch die Vielseitigkeit, die der Herausgeber H. Th. Bossert bei der Auswahl der dargestellten Objekte entfaltet hat. Sie umfaßt tatsächlich alle Stoffe, die überhaupt farbige Verzierungen tragen: Geflechte und Gewebe, Baststoffe, Tongefäße und Tonplastiken, Holz-, Rinden- und Kürbisgeräte, Leder-, Haut- und Fellkleider oder -behälter. Alle Schmucktechniken sind vertreten, auch solche, die unser Kunstgewerbe entweder gar nicht oder nur zögernd und in geringem Maße ausübt, wie Batikken und Ikatten, Applikation und Inkrustation, Klebmosaik und Borstenstickerei. Zwei Register und eine sorgfältig abgefaßte Tafelerklärung bringen Ordnung in den gewaltigen Stoff. Auf den Tafeln sind die Stilprovinzen, deren es ja auch bei den Naturvölkern nicht wenige gibt, meist klar geschieden, und innerhalb größerer Stilgruppen ist eine relative Vollständigkeit angestrebt. Ich möchte hier nur auf Tafel CXIV verweisen, auf der fast sämtliche polychrome Stile des alten Mexiko und Mittelamerika in guten Beispielen vertreten sind. Solche Zusammenstellungen sind natürlich für den Forschenden von besonderem Wert. Die Voll-

ständigkeit wäre freilich noch größer gewesen, wenn — das ist das einzige, was man vielleicht an dem sonst vortrefflichen Werke aussetzen könnte — auch nichtfarbige Ornamente Berücksichtigung gefunden hätten. Dann wären auch so charakteristische Stile, wie die Kerbschnittornamentik Polynesiens, die Spiral- und Pflanzenornamentik des östlichen Nordamerika, die Kreis- und Zackenlinienornamentik der amerikanischen Arktiker, zur Geltung gekommen. Also darf man wohl den Wunsch aussprechen, daß in einem Textbände, der dem Werke doch wohl einmal folgen wird, auch diese und andere für das moderne Kunstgewerbe nicht weniger wertvollen Stile herangezogen werden mögen.

W. KRICKEBERG.

WOLFGANG SCHULTZ, *Zeitrechnung und Weltordnung in ihren übereinstimmenden Grundzügen bei den Indern, Hellenen, Italikern, Kelten, Germanen, Litauen, Slawen.* Mannus-Bibliothek Nr. 35. Verlag von Curt Kabitzsch, Leipzig 1924.

Wolfgang Schultz legt ein Buch vor, das entschieden Beachtung verdient. In jahrelanger Arbeit ist eine Fülle von Material zusammengetragen worden, aus dem hervorgeht, daß vor unserer Sonnenrechnung eine Rechnung nach dem Monde stattgefunden hat. Der Mond erscheint in drei Phasen, als zunehmender Mond, als Vollmond und als abnehmender Mond. Jede dieser Phasen dauert neun Nächte, zu denen dann noch eine vierte Phase, die des dunklen Mondes, des Neumondes, tritt. Sie dauert drei Nächte. Als die Zahlen des Mondes erscheinen so $9 \times 3 = 27 + 3$, die W. Schultz nun in überreichem Material aus dem alten Sagen- und Mythengut der arischen Völker als das Ursprüngliche erweisen konnte. Im Vordergrund steht die Zahl neun, sie wird immer wieder von neuem belegt, die Fülle des Materials macht die Priorität der Mondrechnung gegenüber der Sonnenrechnung wahrscheinlich.

W. Schultz untersucht den prähistorischen Kalender bei den Indern, Iraniern, Hellenen, Italikern, Kelten, Germanen, Litauern und Slawen. In einem weiteren Teil des Buches sucht er den Übergang zur Sonnenrechnung verständlich zu machen.

Mag auch der Gedanke der Mondrechnung häufig vor diesem Werk in manchen Einzeluntersuchungen erörtert worden sein, es ist das Verdienst dieser Arbeit, dieses schwierige und wichtige Problem zusammenhängend und wissenschaftlich sorgfältig behandelt zu haben. Diese Arbeit ist für viele Fragen von allergrößter Bedeutung, das Problem greift tief in andere Fragen der Vorgeschichte hinein. So wird das Problem der prähistorischen Religionsauffassung durch diese Arbeit stark beeinflusst werden und das wieder wirkt hinüber in die Forschung der prähistorischen Kunst.

So nennt W. Schultz den „Sonnenwagen von Trundholm“ einen Mondwagen, wie auch Bork (cf. Mannus XV S. 6), und es ist tatsächlich auffällig, daß die Scheibe nur auf der einen Seite belegt ist. Noch auffälliger aber ist, daß die Zahlen der Scheibe den Zahlen des Mondes entsprechen. Es sind drei Ringe auf der Scheibe dargestellt, von denen der innerste Ring neun Kreise enthält, der mittlere neun Doppelspiralen und der äußere siebenundzwanzig Kreise. Diese Zahlen überraschen allerdings. Sie entsprechen genau den Tagen, an denen der Mond sichtbar ist. Die drei Ringe entsprechen den drei Wochen. Jeder der beiden inneren Ringe enthält die neun Tage, der äußere siebenundzwanzig Tage. Es ist sehr wohl denkbar, daß die Rückseite der Scheibe dann die dunkle, kurze, vierte Woche bedeutet.

Aber auch für die Deutung der nordischen Felszeichnungen ist diese Frage von grundlegender Bedeutung und es erscheint in der Tat nach Schultz' Darlegungen wahrscheinlich, daß der Gott mit den großen Händen nicht der Sonnen-, sondern ein Mondgott ist.

Ist so dieses Buch geeignet, in viele Probleme helleres Licht zu bringen, so ist es um so mehr zu bedauern, daß es in Einseitigkeiten verfällt. Der Kalender, der nach dem Monde orientiert ist, ist nach Schultz der „arische Kalender“ und die Mondrechnungen, die in etwa Amerika zu belegen sind, sind „arischen Ursprungs“. Ebenso sind nach Schultz „alle mythenhaltigen Erzählungen bei den nicht-arischen Völkern bloß Lehngut von den arischen, der Mythos ist Eigengut der Arier“. Diese Gedanken sind aber nicht bewiesen auch nicht überzeugend dargelegt. Auch die Ausführungen Schultz's an anderen Orten (Einleitung in das Popol Wuh, Mytholog. Bibl. VI, 2 oder Grundsätzliches über Religion und Mythos der Arier, Mannus 16, 1924, S. 193—225 und a. a. O.) können noch nicht als Beweise betrachtet werden.

Aber noch bedauerlicher ist die Orthographie des Verfassers. Die Lektüre des Buches wird immer

wieder gestört durch Schreibungen und Worte wie: aller Lei, sölle, tümlich, Dekember, baar, zweier Lei, Laburinth, Meschiko, Tschina, Sprüchwort, Beispille, herein Wirken, fordreten, zu Stande kömmt Glücklicher Weise, Eräugnis, in heilen Haufen, unzählich, billich usw. In der Einleitung schreibt der Verfasser, daß „Kommissionen nicht das ‚Rechte‘ durch Mehrheitsbeschluß demokratisch entscheiden können“ und daß er so schreibe, wie er die Sprache verstehe. Er schreibt weiter: „Während eine wirre Zeit die täglichen, wüsten Sprachverhunzungen undeutscher Männer sofort beifällig nachäfft und eine irre geleitete Wissenschaft diese Entgleisungen diensteifrig als zulässigen Sprachgebrauch bucht und wohlmöglich zur Regel erhebt, möchte ich nicht darauf verzichten, den Willen zum Besseren und Richtigen zu betätigen“ usw. Warum er nur einige Ausdrücke und Schreibweisen, die gestorben sind, wieder aufleben läßt und nicht alle, ist durchaus unlogisch. Warum er aber in seiner Orthographie nur in die nächsten Jahrhunderte zurückgeht und nicht weiter — denn auch hier ist ja noch Undeutsches und Verdorbenes vorhanden —, ist ebenso unerfindlich. Wo ist da die Grenze? — Das Logische wäre dann, das Buch mittelhochdeutsch zu schreiben.

Es ist sehr zu bedauern, daß das Buch durch diese Einseitigkeiten verliert, es bedeutet eine wichtige Bereicherung der prähistorischen Literatur, mit der man sich auf jeden Fall auseinanderzusetzen haben wird.

HERBERT KÜHN.

HUBERT SCHMIDT, Vorgeschichte Europas. Grundzüge der alteuropäischen Kulturentwicklung. Bd. I Stein- und Bronzezeit. Sammlung: Aus Natur und Geisteswelt. Verlag B. G. Teubner. Leipzig-Berlin 1924.

Eine die gesamte Vorgeschichte Europas zusammenfassende Arbeit von Hubert Schmidt mußte mit der größten Spannung erwartet werden, und wie es nicht anders vorauszusehen war, entspricht dieses Werk auch allen Erwartungen. Was das Werk auszeichnet, ist die Klarheit, mit der es geschrieben ist, die Sicherheit, mit der die großen Fäden der Gesamtentwicklung Alteuropas gezogen sind, und die unbedingte Unvoreingenommenheit, mit der die Tatsachen aneinandergereiht wurden. Es gibt keine Polemik in diesem Buch, keine Streitigkeiten, mit überlegener Ruhe werden die Gesamtlinien gezogen, Unbedeutendes tritt zurück, das Entscheidende allein wird in das Licht gestellt. So ergibt sich ein ganz klares und scharfes Bild der vorgeschichtlichen Kultur, ein Bild, das nur ein Forscher zeichnen konnte, der mit geschickter Hand aus der Fülle seines Wissens eine Auswahl trifft. Es wäre möglich, in diesem Buch aus jedem Satz eine Abhandlung oder gar ein eigenes Buch zu machen. Das Rückgrat der Arbeit liegt in den Zeittabellen. Die erste Tabelle behandelt die Chronologie der älteren und mittleren Steinzeit. Hier dürfte von verschiedenen Seiten manches einzuwenden sein, der Verfasser betont aber, daß er da, wo die Forschung noch im Fluß ist, wie bei der geologischen Gliederung des Paläolithikums, die älteren Resultate herangezogen habe. Die zweite Tabelle behandelt die jüngere Stein- und Bronzezeit. Gewiß wird auch hier nicht jeder mit der Chronologie einverstanden sein, aber bewundernswert ist auf jeden Fall dieser großzügige Versuch, der Europa in Einzelheiten parallelisiert mit Ägypten und dem Orient bis nach China.

Der erste Band zerfällt in zwei Abschnitte, in die Urgeschichte, — die Paläolithikum und Mesolithikum umfaßt —, und in die Vorgeschichte, die das Neolithikum und Bronzezeit einbegreift.

Wenn im ersten Teil Europa mehr einheitlich behandelt wird und nur gelegentlich auf die lokalen Differenzen der Kulturen hingewiesen wird, so ist der zweite Teil — wie es der Natur der Sache entspricht — stärker gegliedert. Die Kulturen werden verfolgt nach ihrem Erscheinen und nach ihrem Verbleib. Westeuropa, die Pfahlbaukultur, der nordische Kulturkreis, der arktisch-baltische Kulturkreis, der Donau-Dnjepr-Dnjepr-Balkankreis und das Mittelmeergebiet werden für das Neolithikum gesondert behandelt und doch schließt sich alles zu einer Einheit zusammen. Auch hier mag manches vermißt werden, manches ist anders gesehen, als die herrschende Lehrmeinung, immer aber ist die große führende Linie zu erkennen, die das Ganze umreißt. Wichtig und in manchen Punkten neu ist die kurze, aber übersichtliche Darstellung der Chronologie und Typologie der eigenen Grabungen Hubert Schmidts bei Cucuteni und Sarata-Monteoru.

Der Abschnitt der Bronzezeit untersucht dann wieder gesondert Südeuropa, Mitteleuropa, Westeuropa, Nordeuropa und Osteuropa. Eine ganz kurz gefaßte Übersicht über die Völker der Bronzezeit,

in der die Entdeckung des hettitischen Tontafelarchivs von Boghazköi verarbeitet ist, schließt das kleine, scharf durchgearbeitete Werk.

HERBERT KÜHN.

HERBERT KÜHN, Die Kunst der Primitiven. 8°, 246 Seiten mit 215 Abbildungen. München, Delphin-Verlag, 1923.

Die Kunst der außereuropäischen und der europäischen vorgeschichtlichen Völker war jahrzehntelang der breiten Öffentlichkeit ein Buch mit sieben Siegeln. Auch innerhalb der beiden Fachwissenschaften, der Ethnographie und Prähistorie, spielte diese Art der Kunst eine ziemlich bescheidene Rolle, da man kaum wagte, sie als „wirkliche“ Kunst zu betrachten. Die Völkerpsychologen waren die ersten, die sich ihrer annahmen und aus ihr eine Reihe von Entwicklungsstufen innerhalb der Menschheitsgeschichte herausarbeiteten. Dann kam die Zeit des Expressionismus. Dieser fühlte sich wesensverwandt mit den tappenden und ringenden Versuchen der Primitiven, und jeder, der für Expressionismus schwärmte, glaubte nunmehr auch pflichtgemäß für die Kunst der Primitiven schwärmen zu müssen. Diese Zeit, die jetzt im Abflauen begriffen ist, warf aber alle wissenschaftlichen Ergebnisse beiseite und ging in ihrer Schwärmerei soweit, daß sie jedes Stück, wenn es nur nicht den älthergebrachten Formen bekannter Kulturen ähnelte, als Meisterwerk ansah. Mochte es nun ein wirklich gutes Stück oder eines sein, das von den allmählich geschäftstüchtig gewordenen „Primitiven“ als Küstenkitsch einem Weltenbummler angedreht worden war. Einen Vorteil wenigstens hatte diese sich kein Maß gönnende Schwärmerei; die Kunsterzeugnisse der Völkerkunde und Urgeschichte wurden in weitesten Kreisen bekannt. Jetzt fängt dieser gärende Most an, sich zu klären und ernste Arbeit zu fördern. Diesen Aufschwung leitete Kühns 1923 erschienenes Werk „Die Kunst der Primitiven“ ein.

Die Grundgedanken Kühns sind folgende. Die Kunst der Primitiven ist an sich nicht primitiv, nur der Mensch lebt primitiv und seine Wirtschaftsform ist primitiv. Seine Kunst aber ist der reinste Ausdruck seines Lebens und seiner Welt selbst. Jeder Stil ist eine Notwendigkeit. Niemals ist die Kunst zufällig, immer ist sie verbunden mit dem gleichzeitigen Leben in Religion, Mystik, Wissenschaft, Philosophie, Recht und Staat. Der letzte Grund aber, der ihr Wesen entscheidend gestaltet, ist die Wirtschaft. So ist das Ökonomische der Urgrund, es bildet das Anders-Sein, es bedingt den Wandel.

Der Psychologe Verworn hatte schon frühzeitig zwei Stufen der primitiven Kunst unterschieden, die er ideoplastisch und physioplastisch nannte. An diese Begriffe lehnt sich Kühn an, nur möchte er statt der beiden älteren Ausdrücke, die beiden neuen imaginativ und sensorisch setzen. Sensorisch drückt die Beziehung auf die Sinne aus, auf das durch die Sinne Gegebene. Der imaginative Stilbegriff bedeutet die Entfernung vom Leben, die bewußte Abwendung von der Natur, das Aufgehen im Unendlichen. Die Ausdrucksform der sensorischen Kunst ist die Nachbezeichnung der Wirklichkeit, die Nachahmung der Natur, die Wiedergabe des Gegenständlichen und seiner Umrißlinien, die Darstellung des Augenblicks, des wandelbaren Selbst. Die imaginative Kunst dagegen erstrebt das Bleibende, das ewig Eine in den Dingen, das Wesentliche, das Gesetz.

Diese beiden Stilrichtungen bringt Kühn in Zusammenhang mit den zwei Wirtschaftsformen des primitiven Zustandes, die er im Anschluß an Hoernes symbiotische Wirtschaft und parasitische (besser wäre wohl parabiologische) Wirtschaft nennt.

So tritt uns die sensorische oder physioplastische Richtung als naturhafter Stil entgegen, der die Gestaltung des Gegebenen, des Wirklichen, des Lebendigen aber Kurzfristigen anstrebt. Seine Grundlagen sind Individualismus, Freiheit um jeden Preis, Durchsetzung der Persönlichkeit, alles typische Erscheinungen für ein Nebeneinanderleben. Der Hauptvertreter dieser Lebensform ist der Jäger sowie der Kaufmann mit seinem allseitigen Verkehr und der Freiheit des Handels.

Dem gegenüber steht die imaginative oder ideoplastische Richtung mit ihrem gebundenen Stil. Ihre Grundlagen sind Kollektivismus, Gemeinsamkeit und gleichgerichtete Interessen. Sie will die Gestaltung des Ewigen, des Maßlosen, des Starren und Gleichbleibenden. Ihre typische Lebensform ist das Miteinanderleben und ihr eigenartiger Vertreter der Bauer in seiner Gebundenheit und lokalen Selbstgenügsamkeit.

Unter diesen Gesichtspunkten behandelt Kühn in ausführlicher und tieferschürfender Weise die Kunst der Paläolithiker, Buschmänner, Arktiker, Kreter und Benin-Leute, die er der sensorischen Gruppe

zurechnet, daneben die Kunst der Neolithiker, Neger, Indianer und Ozeaner, die er der imaginativen Gruppe zuweist.

Das Werk ist mit 215 meist ganzseitigen und zum Teil bunten Abbildungen geschmückt, die das Belegmaterial für Kühns Ausführungen bringen. Reiche Literaturangabe ermöglicht dem, der durch Kühns überzeugende Darstellung angeregt, weiter arbeiten möchte, ein bequemes Aufspüren der Quellen; sie zeigen aber schon äußerlich an, was im Text immer wieder hervortritt, daß Kühns Arbeit endlich aus der Schwärmerei der letzten Jahre herausleitet in eine hoffentlich immer tiefer dringende wissenschaftliche Behandlung.

K. H. JACOB-FRIESEN (Hannover).

HAAKON SHETELIG, Primitive Tider i Norge. En Oversigt over Stenalderen. John Griegs Forlag, Bergen 1922, erschienen januar 1.

Wenn Professor Shetelig eine ausführliche Übersicht über die Steinzeit in Norwegen herausgibt, scheint das treibende Moment das reiche Fundergebnis der letzten Zeit und die daran knüpfende Diskussion zu sein. Lektor Nummedal hat einen „Wohnplatz“ nach dem anderen entdeckt, älter als die bisher bekannten. In Dänemark ist eine ganze „Knochenzeit“ vor der Steinzeit entschleiert und ein Rest davon hat man in dem „Netstikke“ (eine Art Fischfanggerät) auf dem Eisenbahnmarkt in Kristiania ausgegraben. Prof. Shetelig hat selbst die großen Steinzeitfunde von Ruskenesset und auf Bømlo ausgegraben, leitende Funde für die Feststellung der Steinzeitentwicklung.

Dennoch ist der Hauptgrund ein anderer. Das ganze Buch ist eine Souveränitätserklärung für die Archäologie Norwegens. Früher war Dänemark das klassische Land der Archäologie und man suchte in Norwegen die Spuren der verschiedenen dänischen Perioden zu finden. Der Verf. behauptet, die Sache stelle sich anders. Zwar muß man die Bestimmungen aus dem reichen dänischen Fundmaterial herholen, doch hat die Steinzeit sich in Norwegen auf andere Weise entwickelt als in Dänemark.

Die Hauptzüge der Entwicklung sind nach dem Verf. folgende: Gemeinsame Grundlage ist die „Knochenzeit“, die jetzt durch dänische Funde erhellt und durch die „Netstikke“ von Kristiania für Norwegen festgestellt worden ist. Stein (Feuerstein) wird zum Schärfen des Beils und zum Spitzen der Pfeile und Harpunen verwendet, ein passender Feuerstein mag durch ein paar Schläge zum Werkzeug brauchbar gemacht worden sein. Solche Werkzeuge haben noch keine rechte Form. Verf. meint diese Zeit in Nummedals vielen Feuersteinplätzen wiederzufinden, die südlich von Bergen bis nach Nordland hinauf entdeckt worden sind. Die Knochengeräte hat unser Westlandsregen vernichtet, doch die Übereinstimmung der Feuersteinformen — der ungeformten Formen — mit den dänischen zeigt, daß dies eine Knochenzeit ohne Knochen ist.

Die rechte Steinzeit beginnt in Dänemark mit dem, was man mit dem alten Namen „Kjølkenmodding“-Zeit nennt. Es ist eine Jäger- und Fischerkultur, von Haustieren hat man nur den Hund. Doch ist der Feuerstein zu wirklichen Werkzeugen geformt. Dem entsprechen in Norwegen, im Westen der Fund von Viste, im Osten die sog. Nøstvedt-Sachen. Der Bedarf von Stein war fühlbar, man nutzte nicht nur den Feuerstein, auch andere Steinarten wie Grünstein (Diabase).

Dann kommt die neuere Steinzeit mit Haustieren und Kornbau. Die Funde von Vespestad und anderen Stellen auf Bømlo sind hier leitend und zeigen eine ganze Entwicklungsreihe. Das Material, Grünstein, findet sich am Ort, eine ganze Werkstätte liegt vor uns. Der Verf. hat auch den Jagd- und Fischplatz von Ruskenesset ausgegraben. Man fuhr dort hinaus, um zu jagen und zu fischen, Hirsche und Seehunde wurden getötet. Köpfe und Glieder sind in Resten vorhanden, die Leiber nahm man mit nach Hause und salzte sie ein. Angeln und Pfeile finden sich, doch wenig Werkzeuge. Übrigens hat man von der jüngeren Steinzeit eine Reihe von Funden bis auf Hardangervidda hinauf.

Die Steinzeit schließt in Dänemark ab mit der Megalithkultur der großen Dolmen, Ganggräber und Steinkisten. Nur die letzten kommen in Norwegen vor. Immer größer wird die Einfuhr von dänischen Feuersteinäxten, von den jüngsten doppelt so viel wie von den mittleren, von den mittleren doppelt so viel wie von den ältesten. Norwegen ist von dieser Megalithkultur berührt, aber nicht in sie eingetreten.

Neben dieser Steinkultur mit Feuerstein als Hauptmaterial hat namentlich Nordnorwegen eine

Steinzeit in Schiefer. Diese Kultur reicht über Schweden in die baltischen Länder hinein. Die Archäologen streiten sich, ob hier die Bewegung vom Westen (so der Verf.) oder vom Osten ausgeht.

Diese Entwicklung umfaßt wenigstens zehntausend Jahre und die Geologie ist hier die leitende Wissenschaft. Namentlich ist die Höhe der Strandlinie wichtig, sie ist in der alten Steinzeit viel höher als jetzt. Doch kommen Senkungen vor, Teile von den Bømløsfunden liegen unter Wasser.

Von diesen Zeiten hat man auch Bilder, die Felsenzeichnungen der Steinzeit. Die älteren sind naturalistisch und vorzügliche Kunst, die jüngeren schematisch. Der Verf. sondert hier verschiedene Schichten und es scheint mir, daß die Felszeichnung von Bogge (S. 142 abgebildet), den Beweis für die Richtigkeit seiner Ansicht gibt. Ein großes naturalistisches Renntier ist hier mit schematischen Tieren überzeichnet. Diese Bilder sind mit Volksglauben, Magie oder Religion verbunden. Darauf führen auch die sog. Depotfunde. Herrliche Feuersteinsachen sind als Opfer in Sümpfe niedergelegt. Freilich sind einige derartige Funde als Schatzkammer oder als Warenlager zu bestimmen.

Die ganze Entwicklungsreihe ist vom europäischen Standpunkte aus beleuchtet. Der Ausgangspunkt für das Studium der menschlichen Kultur in Europa sind die französischen Höhlenfunde von der Renn- und Mammutzeit, man hat im Crô-Magnontypus unsere ältesten Vorfahren wiederfinden wollen. Allein die Rassenfrage ist verwickelt. Zwischen der Knochenzeit und der „Kjökkenmødding“-zeit in Dänemark ist archäologisch ein Bruch, und man meint, eine neue Rasse sei eingewandert. In Norwegen fehlen die Skelette und man wird kaum je genügendes Beweismaterial finden, um die Frage zu entscheiden.

Die Darstellung des Buches ist klar, die Diskussion allseitig, schwere Probleme sind musterhaft erhellte. Der Verf. diskutiert oft ohne zu entscheiden, und hat Lob für die Forscher, die Fragen zu stellen und Antworten zu geben versucht haben, auch da, wo er meint, daß sie irre gegangen sind. Das ist für den Verf. als Forscher bezeichnend und zeugt von echt wissenschaftlicher Kultur. Dadurch wird sein Buch bestehen bleiben, wenn auch neue Funde neue Betrachtungen vorführen und die Resultate ändern sollten. Es ist gewiß eine der brilliantesten zusammenfassenden Darstellungen im Bereich der nordischen Archäologie.

JUST BING.

ERNST WAHLE, Vorgeschichte des deutschen Volkes. Verlag Kurt Kabitzsch, Leipzig 1924. 8° 184 S.

In Laien- und Fachkreisen wird es immer bedauert, daß wir eine „Vorgeschichte des deutschen Volkes“, etwa wie sie Sophus Müller für Dänemark, wie sie Oskar Montelius für Schweden, wie sie Gabriel Gustafson für Norwegen geschrieben hat, immer noch nicht besitzen. Auch Wahle kann uns mit seinem Grundriß diese Lücke nicht ausfüllen; er müßte doppelt so stark sein um dem Laien, für den er scheinbar berechnet ist, eine wirkliche Einführung zu bieten. Wahle geht von den klimatischen Verhältnissen aus, auf Grund deren er das vorgeschichtliche Landschaftsbild wieder aufbauen und die Grundbedingungen für die Vorgeschichte des deutschen Volkes ablesen will, um damit zu beweisen, daß die Prähistorie eine selbständige historische Wissenschaft ist. Jeder, der die Entwicklung unserer Wissenschaft kennt, wird sich sagen müssen, daß Wahle diesen Beweis eigentlich gar nicht erst zu erbringen brauchte und daß der Versuch, den er anstellt, kein Beweis ist.

Wahles Untersuchungen über die klimatischen Verhältnisse der nacheiszeitlichen Perioden fußen hauptsächlich auf Gradmann. Es wäre zu wünschen gewesen, daß Deutschland in den einzelnen Zeitabschnitten nicht als eine Einheit behandelt worden wäre, sondern in seine Klimaprovinzen zerlegt worden wäre. Wir unterscheiden neuerdings in Deutschland 8 verschiedene Klimaprovinzen: 1. die ostdeutsche oder kontinentale mit Ost- und Westpreußen nebst kleinen Teilen von Pommern und Brandenburg, sowie Posen und Schlesien, einschließlich der Sudeten, 2. die baltische mit dem nördlichen Gebiet von Mecklenburg und Pommern und der östlichen Hälfte von Schleswig-Holstein, 3. die zentrale mit Teilen von Brandenburg, der Provinz und dem Freistaate Sachsen, 4. die ozeanische mit Hannover und Oldenburg und dem westlichen Teile von Schleswig-Holstein, 5. die herzynische mit Westfalen, Hessen-Nassau, Thüringen, und kleinen Teilen von Provinz und Freistaat Sachsen, 6. die rheinische mit dem Rheinland, Rheinhessen, Pfalz und Baden, 7. die schwäbisch-bayerische mit Bayern bis zu den Alpen und Württemberg und 8. die alpine mit den bayerischen Alpen. Hätte der Verfasser unter diesen Gesichtspunkten

die nacheiszeitlichen Klimaprovinzen und ihre Beziehungen zu den prähistorischen Formenkreisen untersucht, so hätte er damit etwas wirklich Neues geschaffen.

K. H. JACOB-FRIESEN (Hannover).

F. ADAMA VAN SCHELTEMA, Die altnordische Kunst. Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung. Mauritius-Verlag. Berlin 1923. 252 S. viele Tafeln und Textabbildungen.

Endlich ein Buch, das die prähistorische nordische Kunst behandelt unter kunsthistorischen Gesichtspunkten, endlich ein Werk, das für diese Epoche eine wirkliche Verbindung herstellt zwischen der Methode der Kunstgeschichte und den Ergebnissen der Prähistorie. Ein Werk, das, ausgehend von Wölfflins und Frankls Begriffsbestimmungen, die prähistorischen altnordischen Funde untersucht nach ihren kunsthistorischen Stilmerkmalen. Ein solches Werk war bisher nicht da und so bekommt es schon als eine erste Untersuchung auf diesem Gebiet eine große Bedeutung. In der Tat hat der Verfasser recht, wenn er im Vorwort darauf hinweist, eine wie große Aufgabe darin liegt, die weitverzweigte und reiche prähistorische Literatur unter kunsthistorischen Gesichtspunkten durchzuarbeiten. Dem Kunsthistoriker, der auf den alten Bahnen sich bewegt, sind die Wege geebnet, die Schwierigkeiten für eine zusammenfassende kunsthistorische Arbeit auf dem Gebiet der Prähistorie sind aber außerordentlich groß. Zwölf Jahre hat der Verfasser auf die Arbeit verwandt. Er hat mit ihr der prähistorischen Kunstforschung einen großen Dienst erwiesen, er hat Wege aufgezeigt, die sicherlich bald weiter verfolgt werden.

Sein Werk gliedert sich in drei Hauptteile, die Form des Neolithikums, die Form der Bronzezeit und die Form der Eisenzeit. Dem Ganzen geht ein Einleitungskapitel vorher, das vom Paläolithikum handelt, es folgt ein Schlußkapitel, das die Grundformen der altnordischen Kunstentwicklung untersucht.

Außerordentlich scharf und bestimmt ist das Werden der Stilarten herausgeschält. Die Ornamentik der Megalithgräberkeramik ist nach Scheltema die klassische Stufe der neolithischen Ornamentik. Das Ornament hat einen klaren, tektonischen Sinn, es ist in der Struktur des Trägers begründet. Es ist ein Horizontal-Vertikal-System, das den Ausgangspunkt bildet. Bald löst sich der frühe Stil auf, es erscheinen diagonale Kraftströme. Bewegung kommt in die Ornamentik. Die Gefäßform wird bald nicht mehr betont, sondern negiert, es beginnt die Entwertung der Linie, die Bildung gemusterter Flächen.

Ein neuer Entwicklungszyklus beginnt nach Scheltema mit der Bronzezeit. Wenn im Neolithikum die Kunstform der Zweckform untergeordnet, in der Eisenzeit übergeordnet ist, dann ist sie in der Bronzezeit nebengeordnet. Auch die Bronzezeit beginnt wieder mit einer verstärkten Bedeutung des Trägers. In der ersten Stufe wird noch ein Kampf mit der alten Ornamentik geführt, in der zweiten Stufe (M II) ist die neue Grundform geboren: der Kreis. Er ist die Mutterform der Bronzezeitornamentik. In der Stufe M III gibt es schon Umkehrungen von Grund und Muster, zentrale Wirbelformen entstehen und das Wellenbandmuster. In der ersten Phase das Ruhende, im Fortgang der Wille zur fortlaufenden Bewegung. Es kommt etwas Fiebriges in die Kunst, bei den Wendelringen etwa, die ein besonders gutes Beispiel sind, wird der ganze Körper aufgerissen, tiefe Schatten und beleuchtete Kanten werden geschaffen. In der späten Bronzezeit erscheinen dann die Tiergestalten, die aus dem Wellenbandmuster herauswachsen. Scheltema nimmt hier einen südlichen Einfluß an, ein Gedanke, bei dem ich ihm nicht zustimmen kann, handelt es sich doch um eine geradlinige Fortsetzung des Weges zu immer größerer innerer Bewegung.

Auch für die Kunst der Völkerwanderungszeit scheint mir Scheltema noch den südlichen Einfluß im Anfang der Epoche zu überschätzen, in jedem Fall ist aber auch für diese Zeit seine kunsthistorische Durcharbeitung des Stoffes von größter Wichtigkeit. Er knüpft an Riegl und Salin an, ohne deren Ergebnisse ganz zu übernehmen. Er spricht für diese Zeit wieder von drei Stufen. Wieder erscheint in der ersten Stufe die größere Isolierung, in der zweiten Stufe die Verschmelzung der einzelnen Tierindividuen zu einer Reihe, in der dritten Stufe der Wirbel.

So findet in jeder der drei Entwicklungsperioden eine dialektische Umkehrung statt, in der Steinzeit betrifft sie das Verhältnis von Grund und Muster, in der Bronzezeit das von Rand- und Kern-

muster, in der Eisenzeit handelt es sich um eine Selbstumkehrung des Musters. Scheltema behält die Dreigliederung in Steinzeit, Bronzezeit und Eisenzeit auch für eine formale kunstgeschichtliche Betrachtung bei, wenn er auch die Grenzen ein wenig verschiebt. In jeder dieser drei Epochen herrscht eine ganz besondere Grundform vor, von der jede ihren eigenen Entwicklungszyklus aufzuweisen hat. Soweit das Verhältnis des Ornaments zum Träger in Frage kommt, handelt es sich bei den drei Perioden um die dienende, begleitende oder die herrschende Funktion. Und dieser Funktionswechsel herrscht nicht nur in der Abfolge der drei Epochen, sondern auch in den Stufen jeder einzelnen Epoche.

Dieses stark logische Gebäude ruht — das dürfte schon aus den wenigen analysierenden Worten deutlich geworden sein — auf Hegelschen Gedanken. „Das Gesetz der wachsenden Bewegung“ klingt an, und manches andere Hegelsche Wort. Und in der Tat führt Scheltema Hegel (S. 218) an, dessen „spekulatives Denken ... hier zu einer Erkenntnis durchgerungen ist, zu der die moderne Arbeit des Spatens und die streng wissenschaftliche Ordnung des Materials erst nachträglich das greifbare Material herbeigebracht hat.“

Mag es oft scheinen, als sei Scheltema in seiner stark logischen Formulierung zu weit gegangen, als trete das anschauliche Denken — im Sinne A. E. Brinckmanns gefaßt — zurück, so ist doch die Schärfe bewundernswert, mit der die Hauptmomente herausgearbeitet werden. Ja, der Verfasser geht noch weiter. Er gliedert die Kunstentwicklung der prähistorischen Zeit ein in die Gesetzmäßigkeit der Stilentwicklung in den historischen Epochen. Er untersucht die Begriffe Worringers, Wölfflins, Frankls und kommt zu dem Ergebnis, daß in der altnordischen Kunst ganz gleiche Prinzipien zugrunde liegen, wie in der historischen Zeit. Er reduziert das Werden auf die Begriffe des Mechanischen und des Organischen. Er sieht in diesen Formen „zwei diametral entgegengesetzte, periodisch wiederkehrende Formen des menschlichen Geistes, die einen unmittelbaren Ausdruck in der Kunst finden müssen: die mechanische als die von außen nach innen gerichtete, an die gegebene Vielheit der Tatsachen anknüpfende, peripherische, sich auf die Welt beziehende, die organische als die von innen nach außen gerichtete, aus einem Kern sich entfaltende und von diesem aus die Welt begreifende, die Welt auf sich beziehende“ (S. 244).

Es handelt sich bei diesem Werk um einen ganz großzügigen Versuch, ein zusammenhängendes Bild altnordischer Kunst zu entrollen und es einzufügen in eine Gesetzmäßigkeit der Stilentwicklung des späteren Europas. Es ist ein Leichtes, vom Standpunkt der Spezialforschung aus dies oder jenes einzuwenden — das alles ist aber unter diesem Gesichtswinkel belanglos und betrifft nur Einzelheiten, die die großartige Synthese nicht treffen können. Es ist nicht wesentlich, daß die diluviale Kunst die nur kurz in einem Einleitungskapitel behandelt wird, an manchen Stellen unrichtig gesehen ist. Nicht haltbar ist z. B., daß sie eine einmalige, isolierte Erscheinung sei, daß sie keine Entwicklung habe: nirgends ist in Wahrheit die Entwicklung deutlicher und klarer als gerade hier. Nicht haltbar ist, daß man hier von einem „Stil“ nicht sprechen könne, nicht haltbar die gesamte Einstellung zu dieser Kunst, die sie als eine Art Instinkthaltung erklärt. Nicht haltbar ist ferner die Auffassung, daß die südliche Kunst naturalistischer, die nördliche dagegen geometrischer sei. Nirgends ist das Geometrische stärker durchgeführt als in den neolithischen Felszeichnungen Spaniens oder den Schieferidolen Portugals.

Es ist einfach, dem Verfasser noch diesen oder jenen Irrtum nachzuweisen: der Wert des Buches wird dadurch kaum berührt. Er liegt in der Blickeinstellung auf die Stilentwicklung, auf das Ganze, dem sich das Einzelne unterordnet.

Durch diese weite Einstellung wird das Werk seine Bedeutung behalten, auch dann, wenn man in manchen grundlegenden Fragen anderer Meinung ist. Es wird immer ein wichtiger Stein sein in der Geschichte der prähistorischen Kunstforschung, es hat Klärungen gebracht, die für die gesamte prähistorische Kunstforschung von grundlegender Bedeutung sind.

HERBERT KÜHN

LLUIS PERICOT, *La Prehistòria de la península ibèrica*. Barcelona 1923, Editorial Políglota. Minerva, Col.lecciò popular dels coneixements indispensables edita pel consell de pedagogia de la mancomunitat de Catalunya. Vol. XLI, 59 S. mit 8 Tafeln und 43 Abb. im Text.

In der „Minerva“, einer populären Sammlung, die Übersichten aus allen Wissenschaftsgebieten bringt, ist Pericots zusammenfassende Darstellung der Vorgeschichte Spaniens erschienen. Es hat gerade in Spanien nicht an zusammenfassenden Darstellungen gefehlt — im Gegenteil, Spanien war darin recht glücklich — hatte es doch schon 1886 in Cartailhacs „*Les âges préhistoriques de l’Espagne et du Portugal*“ eine ausgezeichnete Gesamtdarstellung, an die sich dann die Arbeiten von H. Leite de Vasconcellos (*Religios de Lusitania* Bd. I 1897) von Siret (*L’Espagne préhistorique*, *Revue des questions scientifiques*, Brüssel 1893 und von Déchelette (*Essai sur la chronologie préhistorique de la péninsule ibérique*, *Revue Archéol.* 1908—09) anschlossen. In neuerer Zeit brachte Bosch-Gimpera eine Zusammenfassung (*La arqueología preromana hispánica* in Schulten „*Hispania*“ 1920).

Für die einzelnen Epochen liegen die hervorragenden Veröffentlichungen von Obermaier, Siret, Hubert Schmidt, Bosch-Gimpera, Åberg und Taracena vor, und doch fehlte eine ganze kurz, orientierende Darstellung, die auch dem Laien zugänglich ist. Diese Lücke füllt Pericots Büchlein. In ganz großen Strichen werden die Linien gezogen, die neuesten Funde sind berücksichtigt, die gesamte Literatur ist reichlich benützt worden. Der Schwerpunkt des Buches liegt auf den neolithischen und eneolithischen Kulturen, vielleicht, daß das Paläolithikum ein wenig zu kurz gekommen ist. — Das Buch ist in katalanischer Sprache geschrieben.

HERBERT KÜHN.

MARTINEZ SANTA OLALLA (J.), *Nuevas manifestaciones de arte rupestre en la tierra de Oña*, provincia de Burgos. (*Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*. II. Madrid 1923. S. 56—60. *Actas*.)

In Hozavejas (Provinz Burgos) entdeckte der Pater J. M. Ibero verschiedene Höhlen am Fuße des Barrio-Berges, der ein Ausläufer der Bergkette Oña ist. Eine dieser Höhlen enthielt ein gemaltes Tier, ein Rind (doch kein Bison), in naturalistischem Stil dargestellt und zwar in grüner Farbe gehalten, das Auge weiß und schwarz umrandet. Diese grüne Farbe ist einzig in der paläolithischen Malerei. Die Ausnahme erklärt Martinez Santa Olalla, welcher diese Höhle besuchte, damit, daß die Naturumgebung dem Maler diese Farben vor die Augen führte. Martinez Santa Olalla glaubt, daß dieses Bild nur paläolithisch sein kann. Wenn diese Annahme Tatsache ist, so ist diese Entdeckung von großer Wichtigkeit. Dieser Fund wäre ein Beispiel mehr der paläolithischen Kunst dieser Gegend, von welcher wir bis zum heutigen Tage nur die Darstellungen von Atapuerca, den durchbohrten Stock von der Caballónhöhle und die Magdaleniengravierungen von Barcina de los Montes hatten.

A. DEL CASTILLO.

S. REINACH, *Une nouvelle statuette féminine en ivoire de Mammouth*. *L’Anthropologie* 1924, Tome 34, Nr. 3—4, S. 346—350.

Seit einiger Zeit war es bekannt, daß man in Rußland eine neue paläolithische weibliche Statuette gefunden hatte. Jetzt gibt Reinach zusammen mit einer Abbildung genauere Daten. Die Figur ist für die prähistorische Kunstforschung von großer Wichtigkeit, sie schließt sich durchaus den bekannten Aurignacienstatuetten von Brassempouy, Mentone, Willendorf, Lespugue, den Reliefs von Laussel und der Zeichnung von Laugerie-Basse an. Sie ist gefunden worden im Jahre 1922 in Kostienki, im Gouvernement von Voroneje am unteren Don. Zum ersten Male wurde die Statuette auf der ethnographischen Ausstellung des russischen Museums von Petersburg gezeigt. Sie ist ungefähr 8 cm hoch und 3 cm breit, das Material ist Mammutelfenbein. Der Körper ist wie bei den anderen Skulpturen sehr fett dargestellt, die Brüste hängen tief herab, der Leib tritt hervor, das Geschlechtsdreieck ist sorgfältig herausgearbeitet. Die Beine brechen unter den Knien ab. Die Arme sind wie bei der Frau von Lespugue ganz dünn, sie scheinen auch auf den Brüsten aufzuliegen, der Kopf fehlt (Fig. 3 auf Taf. 76).

Reinach fügt seinem Artikel den Gedanken an, daß die Aurignacienkultur und mit ihr die Anfänge der Kunst von Osten gekommen sein können und es ist tatsächlich auffällig, daß die gleichen Skulpturen

in Rußland, Mähren, Italien und Südfrankreich erscheinen. Trotzdem kann man auf Grund der vielen Grabungsergebnisse im Osten diesem Gedanken nicht zustimmen. Im Osten, in Mähren, Österreich, Polen, Rußland, in der Tschechoslowakei fehlt das untere Aurignacien — das Aurignacien kann also dort nicht seinen Ursprung haben. Mit Breuil, Obermaier, Kozłowski und anderen muß man es als gesichert annehmen, daß das Aurignacien als Kultur aus Nordafrika stammt, und daß es in Kantabrien und Frankreich seine zentrale Entwicklung fand. Von hier ist das Aurignacien dann nach dem Osten vorgedrungen.

Die neugefundene Statuette ist die östlichste ihrer Art. Rußland hat bisher drei Stationen paläolithischer Kunst, Kiew, die Cyrillstraße, in der von 1893—1899 gegraben wurde, zweitens Mezine am Desnafluß, wo Theodor Volkow 1909 so seltsame Kunstwerke fand und drittens Kostienki, wo man 1879 mit den Grabungen begann, bis 1922 diese merkwürdige Statuette gehoben wurde.

HERBERT KÜHN.

ERNST NEEB, Eine paläolithische Freilandstation bei Mainz. *Prähistorische Zeitschrift*, XV. Bd. 1924, S. 1—8.

Nachdem in Rußland, Österreich, Italien und Frankreich Aurignacienstatuetten eines einheitlichen Stiles gefunden worden sind, ist neuerdings eine gleiche Statuette auch in Deutschland ausgegraben worden, die damit das älteste Kunstwerk auf deutschem Boden darstellt. Professor Neeb in Mainz hat an der Stelle eines früher von einem römischen Legionslager eingenommenen Gebietes am Linsenberg bei Mainz eine paläolithische Raststelle aufgedeckt, die dem Aurignacien angehört. Er fand eine Anzahl Artefakte und das Bruchstück einer weiblichen Figur, die aus weichem Gestein geschnitten ist. Die Figur ist ohne Füße, der Oberkörper ist abgebrochen. Der noch erhaltene Teil ist 3,6 cm hoch, die ganze Höhe wird etwa 7 cm gewesen sein (Fig. 2 auf Tafel 76).

Das Bruchstück einer zweiten Figur, die etwas kleiner ist, zeigt nur noch das Gesäß und Teile des Rückens. Beide Figuren zeigen den gleichen Stil wie die anderen Skulpturen des Aurignacien (vgl. vorhergehende Besprechung). Über die ganze Fundstelle zerstreut waren durchbohrte Muscheln, Schneckenhäuschen und bearbeitete Holzstücke, die ganz offensichtlich als Schmuck gedient haben. Aus der Fauna sind folgende Vertreter festgestellt worden: Rangifer tarandus, Equus Przewalskii, Rhinoceros antiquitatis und Elephas primigenius.

Einen zweiten Fundbericht gab Neeb zusammen mit Schmidtgen, der den geologischen und paläontologischen Teil verfaßte, in der „Mainzer Zeitschrift“ XVII—XIX (1922—1924) S. 108—112.

HERBERT KÜHN.

H. BREUIL, Nouvelles figurations humaines de la caverne David à Cabrerets (Lot.) *Revue anthropologique* 34, 1924. S. 165—171.

Dieser kleine Aufsatz des berühmten Forschers ist von großer Bedeutung für die prähistorische Kunst. Bisher waren als Menschendarstellungen des Aurignacien nur die Frauenskulpturen bekannt, Abbé Breuil fand in der von Abbé Lemozi, dem Pfarrer von Cabrerets, entdeckte Höhle drei Frauenfiguren und eine männliche Gestalt, gezeichnet in den Lehm der Höhle. Die vier Figuren ebenso wie die Zeichnung eines Cervus megaceros — die einzige dieses Tieres, die bekannt ist — gehören dem Aurignacien an. Sie sind wie die typischen Tierzeichnungen des Aurignacien ohne Schraffierung gegeben in einfachen Umrißlinien. Die Menschengestalten haben dieselben großen und fetten Formen wie die Aurignacienskulpturen, die Frauen haben starke Schenkel und tief herabhängende Brüste. Rechts von den drei Frauen befindet sich in einiger Entfernung die männliche Gestalt. Sie liegt auf dem Rücken. Der Kopf ist ebenso wie bei den Frauen nur angedeutet. Striche, die von der Zeichnung ausgehen, deutet Abbé Breuil als Blutströme, ein rundes Gebilde als einen Schild. Der Bauch zeigt eine doppelte Kontur, es ist möglich, daß eine Frau als danebenliegend gezeichnet war, es ist auch möglich — und das nimmt Abbé Breuil an — daß das Aufgedunsene eines Toten dargestellt worden ist, den drei herankommende Frauen beweinen. Ich möchte eher die Meinung aussprechen, daß es sich um eine sexuelle Szene handelt, bei der dann die Striche anders zu deuten wären. Auf jeden Fall liegt hier eine von den seltenen Gruppendarstellungen des Aurignacien vor (Abb. 1 Tafel 76).

HERBERT KÜHN.

HERNÁNDEZ-PACHECO, Grabado esotérico del Magdaleniense medio en la cueva de la Paloma (Asturias). *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, II. Madrid, 1923, S. 19—22. Actas. Mit Abbildungen.

Zahlreiche Funde der paläolithischen Zeit wurden in der Höhle de la Paloma, bei dem Dorfe Soto de las Regueras gemacht. In seiner Erklärung führt uns Hernández Pacheco drei Darstellungen auf Schiefertafeln vor Augen, welche, unter Fortlassung der ihm gutdünkenden Linien folgende Motive ergeben sollen: ein galoppierendes Pferd, ein ruhendes Pferd und einen Pferdekopf. Wohl sind die Begründungen, die Hernández Pacheco anführt, nicht überzeugend, lassen jedoch die Möglichkeit der Richtigkeit seiner Angaben offen.

A. DEL CASTILLO.

EDUARDO HERNÁNDEZ-PACHECO, Les peintures préhistoriques d'Espagne. *Revue anthropologique* 1924, S. 406—418. Mit drei Abbildungen. Bericht über den Vortrag vom 22. Juli 1924 im Institut International d'Anthropologie, office national français. Réunion des Sections à Toulouse, du 21 au 26 Juillet 1924.

Pacheco, der bekannte Professor an der Universität Madrid, gibt in diesem Vortrag eine klare und übersichtliche Zusammenfassung der Felsmalereien Spaniens. Er weist zuerst darauf hin, daß Spanien deshalb für die Prähistorie so bedeutungsvoll geworden ist, weil es als einziges Land Malereien aus allen prähistorischen Epochen aufweist. Nach einer kurzen Geschichte der Entdeckung der Malereien kommt er zu einer dreifachen Gliederung. Die erste Gruppe umfaßt die naturalistischen paläolithischen Malereien in den Höhlen. Sie kommen fast nur im Norden von Spanien vor, doch auch vereinzelt im Süden, bei Gibraltar. Die zweite Gruppe sind die sog. ostspanischen Felsmalereien an freien Felswänden, ebenfalls dem Paläolithikum angehörig, die dritte Gruppe bilden die schematischen, geometrischen Malereien des Neolithikums und der Bronzezeit. Pacheco untersucht dann die Entwicklung der Kunst, die in der ersten Gruppe, in der sog. kantabrischen Kunst, ganz deutlich von einfachen Kritzeleien zur Zeichnung der Umrißlinien und schließlich zum Malerischen führt. Schwieriger ist die Aufdeckung der Entwicklung bei der ostspanischen Felsmalerei der zweiten Gruppe, die zeitlich derselben Epoche angehört. Hier sind die Anfänge der Kunst schwerer zu bemerken und Pacheco kommt zu dem Ergebnis, daß die kantabrische Kunst die ostspanische Felsmalerei beeinflußt, ja, sogar hervorgerufen habe. Er sagt: „l'art du type cantabrique a été le précurseur de l'art levantin.“ Er geht dann besonders auf die ostspanische Malerei ein und betont das Moment der Bewegung und des Lebens. Er zeigt drei Bilder, die das Lebensvolle besonders deutlich dartun, zwei aus Morella la Vieja (Castellon), einmal den Kampf von Bogenschützen, zweitens einen Schwarm fliegender Vögel, und drittens ein Bild vom Abri de la Araña bei Bicorps (Valencia), auf dem zwei Menschen an Stricken hochklettern, Gefäße in den Händen, um wie Pacheco sagt, Honig aus einem Bienenbau zu holen. Nicht so deutlich sind die Bienen, die um die Menschen herum fliegen. Es bleibt wohl die Möglichkeit offen, daß es sich um Vogeleier sammelnde Menschen handelt.

Nachdem noch das Problem der Magie erörtert worden ist, schließt der interessante Vortrag.

HERBERT KÜHN.

G. VÉZIAN, Gravures rupestres dans l'Ariège. *Revue anthropologique* 1924 S. 357—360. Mit einer Abbildung. Bericht über den Vortrag, gehalten im Institut International d'Anthropologie. Office national français. Réunion des sections à Toulouse, du 21 au 26 Juillet 1924.

Vézian berichtet über schematische Zeichnungen, darstellend kreuzähnliche Figuren, die den von Breuil¹⁾ gefundenen Zeichnungen in Spanien entsprechen. Sie befinden sich im Département Ariège, auf der Nordseite der Pyrenäen, auf einer Felsenkette, genannt La Barre. Der Entdecker weist sie nicht

¹⁾ Roches gravées de la péninsule ibérique. *Compte-Rendu de Congrès de Rouen 1921 de l'association Française pour l'avancement des Sciences*. Paris 1921.

einer bestimmten prähistorischen Epoche zu. Es sind die ersten Zeichnungen dieser Art aus dem Departement Ariège.
HERBERT KÜHN.

H. OBERMAIER, El dolmen de Soto (Trigueros; Huelva). Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Jahr XXXII. S. 1—31, Madrid 1924. Mit Abbildungen.

In dem Bezirk Trigueros in der Provinz Huelva fand man zwei „Allées couvertes“, von denen eine hauptsächlich wichtig ist: sie maß 20 Meter Länge, 3,10 Meter größte Breite und 3,40 Meter Maximalhöhe. Riesige Steinplatten bilden das megalithische Grab, das am Eingang schmaler ist und zur Tiefe hin sich immer mehr erweitert.

Das zweite ist kleiner und mißt bloß 8 Meter Länge 1,40 Breite. Beide Gräber bestehen aus ähnlichem Material; das des ersteren, in welchem man acht Bestattungen vorfand, besteht aus Steinbeilen, Messern, einem Schiefertafeldolch, einem Knochenarmband und unverzierter Keramik, ausnahmsweise mit Stichornamenten dekoriert. Im zweiten Grab wurden, außer den Steinbeilen und den Messern, eine längliche Pfeilspitze in Dreieckform mit konkaver Basis und eine andere Pfeilspitze aus Metall mit verlängerter Basis gefunden.

Aber das Wichtigste der megalithischen Gräber von Trigueros sind die Gravierungen, welche man in der ersten „Allée couverte“ vorfindet, sowohl auf den Seitensteinen, wie am Kopfende und an der Decke. Diese Abbildungen sind äußerst stilisiert und stellen, außer einigen schwer zu deutenden Zeichen, Dolche und stilisierte menschliche Gestalten dar. An der linken Seite ist ein stilisiertes Idol in Tiefrelief modelliert.

Die Gravierungen scheinen mit den Bestattungen in Verbindung zu stehen, so z. B. waren auf einem Steinblock neben dem Grab eines Erwachsenen und eines Kindes zwei menschliche Darstellungen angebracht, von denen die größere von beiden die kleinere zu beschützen schien.

Obermaier vergleicht diese Zeichnungen mit anderen Zeichnungen ähnlicher Art, die in verschiedenen megalithischen Gräbern der iberischen Halbinsel vorkommen, d. h.: Cueva de Menga, bei Antiquera (Málaga), Granja de Toniñuelo (Badajoz), Pta Pola de Allande, bei Cangas de Tineo, Corao, bei Abramia und Cangas de Oniz, in Asturien und Espolla (Gerona).

Diese Arbeit Obermaiers ist wirklich bemerkenswert und erläutert uns die Vorgeschichte der Halbinsel. Die beiden Gräber haben die gleiche Bauart wie die Allée couverte von Cueva de Menga (Málaga). Ihres Materials wegen sind sie zu der jüngsten Steinkupferzeit zu rechnen, gleichzeitig mit den Kuppelgräbern von Alcalar, d. h. zu den Gräbern mit der letzten megalithischen Entwicklung.

A. DEL CASTILLO.

GONZÁLEZ SIMANCAS, Excavaciones en Sagunto. Memoria de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades (Madrid, 1923). Mit Abbildungen.

Die Ausgrabungen von González Simancas in der alten Stadt Sagunt, dem heutige Murviedo, haben das Verdienst, uns viele der Probleme dieser Stadt erläutert zu haben. Obgleich es sich mehr um Probeausgrabungen handelt, hat González Simancas die Ausgrabungen von zwei Städten einer hohen auf der wirklichen Akropole und einer anderen in der Ebene, welche größer ist, als aus der Zeit Hannibals stammend, identifiziert.

Was die Verteidigungsbauten anbetrifft, so glaubt González Simancas einige gröbere vorzufinden, welche er den Iberern zuschreibt und andere besser ausgeführte, die er auf die Griechen zurückführt und wieder andere mit Stützmauer, die er den Karthagern zuspricht.

Das Material, das uns die Ausgrabungen liefern, gehört verschiedenen Epochen an: Eneolithische Gegenstände aus der ersten Eisenzeit, darauffolgend die iberische Keramik, reichlich bemalt, süditalische Keramik (IV. Jahrhundert v. Chr.), campanische Keramik und Acco-Keramik, die sogenannte Terra sigillata und zuletzt die muselmanische Keramik. Diese Aufstellung vervollständigen Spinnwirteln, Webstuhlgewichte und einige Münzen. Inschriften hat man hingegen nicht gefunden.

Die Arbeiten González Simancas sind besonders interessant insofern, als wir durch sie verschiedene Epochen der alten Stadt Sagunt von der eneolithischen bis zur römischen Zeit verfolgen können. Außerdem führt uns sein Werk erklärende Abbildungen vor Augen. Seine Annahmen jedoch, ebenso wie sein

Studium über die Ordnung, die so ein umfangreiches Material nötig macht, kann man nicht als maßgebend hinnehmen. Bei seiner Arbeit fehlt wissenschaftliche Gründlichkeit. Es fehlen die elementarsten stilistischen Vergleiche mit anderen bekannten iberischen Städten und jede Chronologie. Sein Werk bleibt ein Ordnungsversuch, genau wie seine Ausgrabungen ein Ausgrabungsversuch waren.

A. DEL CASTILLO.

B. TARACENA AGUIRRE, *La cerámica ibérica de Numancia*. Beiheft zu „Coleccionismo“. Madrid 1923, 80 S. 4°. Mit Abbildungen.

Dr. Taracena Aguirre behandelt in dieser Arbeit das umfangreiche Material, welches an Keramik bei den Ausgrabungen von Numancia (Provinz Soria) zutage gekommen ist und in dem numantischen Museum aufbewahrt wird. Der Verfasser schreibt ausführlich über das Problem der Formen und der Verzierungen und reiht das Material in die folgenden Gruppen ein, welche wir kurzgefaßt wiederholen wollen:

1. Vasen aus kohlenartigem Ton, in großen Formen. Überlieferung der ersten Eisenzeit.

2. Angeräucherte Vasen in kleinen Formen, von denen die bezeichnendsten die fußlosen, glocken- und eiförmigen sind. Verziert sind diese Vasen mit Stempeltechnik. Der Rest der Formen stimmt mit den Typen aus rotem Ton ohne Verzierung und ohne Malerei überein. Hierbei sind die wichtigsten, die Teller, die Wasserflaschen (sog. „cantimploras“) und die Becher. — Die ersten Formen dieser Gruppe sind auch von der ersten Eisenzeit abzuleiten, während die anderen verschiedenen Ursprungs sind. —

Diese Keramik wird mit schwarz gefirnishter Keramik zusammen gefunden und zwar unter der Asche von Numancia, weshalb Dr. Taracena Aguirre die Entstehung derselben in das III. Jahrhundert bis zum Jahre 133 v. Chr. verlegt. —

3. Weiße und rote, vielfarbige Vasen: Der Verfasser stellt eine Anzahl weißer Vasen zusammen, die sich kaum von der Gruppe 5 unterscheiden. Im Verhältnis hierzu und als typologische Zwischenstufe zu den roten Tonvasen mit schwarzer Malerei steht die Gruppe roter Vasen in vielfarbiger Malerei. Die hauptsächlichsten Erscheinungen sind Becher mit Kleeblatt oder runder Mundform, Becher mit hohem und niedrigem Fuß, „Peliken“, Töpfe, und eine zylindrische Becherform, die die Vorstufe des Bechers — *tronco conico* —, durch den sich die rote Serie der schwarzen Malereien charakterisiert. —

Die Verzierungen sind gemalt und stellen Menschen und Tiere in realistischem, aber unbeholfenem Stil dar. Es kommen sehr wenige geometrische Ornamente vor. —

4. Rote glatte Vasen: Zwischen dieser und der folgenden Gruppe gibt es keine bedeutenden Unterschiede, einzig und allein, daß diese reicher an Profilen ist.

Ähnliche Formen sind in den Gräbern (s. S. 19) der IV. und III. Jahrhunderte gefunden worden. In Numancia fand man sie zwischen Asche und Kohle in iberischen Häusern, weshalb der Verfasser sie chronologisch in das IV. oder III. Jahrhundert bis 133 (Datum der Zerstörung Numancias durch die Römer) einreihet.

5. Rote Becher mit schwarzer Malerei. Diese Becher erscheinen nach einer Übergangsgruppe mit zweifarbigen und dreifarbigem Verzierungen und stilisierten Darstellungen. Diese Zusammenstellung der roten Becher mit schwarzer Malerei ist die reichste und bezeichnendste der numantischen Keramik. Unter den neuen Formen muß vor allem die kleine Trinkschale erwähnt werden, der Becher mit Fuß, welcher hoch ist und Seitenhenkel hat, der Becher mit weitem zylindrischen Mund und zwei Henkeln und vor allem die Becher *tronco-conico*. Die schwarzen Verzierungen verbildlichen Menschen und Tiere (Pferd, Stier, Fische). Die Szenen sind schwer auszulegen. Alle Motive tragen den Stempel ausschließlicher Ornamentik. Auch geometrische und Pflanzenmotive kommen vor. Die Motive sind alle äußerst degeneriert und im höchsten Grade geometrisch und stilisiert. —

Es wurden weder eine griechische Vase noch irgendein griechisches Fragment gefunden.

Dr. Taracena Aguirre vergleicht die numantische Keramik mit den kretischen Vasen von Kamares, den mykenischen und den verschiedenen griechischen Arten des VIII. und VII. Jahrhunderts, den kartagischen, den iberischen und den post-hallstatistischen und faßt seine Theorien zusammen, indem er sagt, daß die numantische Keramik sehr wenig Zusammenhang mit derjenigen ausländischer Be-

völkerungen hat, ebenso wenig wie mit derjenigen iberischer Volksstämme, mit Ausnahme der Bewohner von Calaceite (Teruel) und führt einige Typen mykenischer und protoattischer Überlieferung an aus Cypern und Italien; sie ahmt Formen klassischer griechischer Vasen nach und nimmt einige karthagische an, aber im allgemeinen hängt sie mit der aragonesischen Keramik der Siedlungen des III. Jahrhunderts zusammen. Ihre Glanzzeit erreichte diese Kunst im III. Jahrhundert und dem Jahre 133 v. Chr.; das iberische Element ist überwiegend, weniger bedeutend scheint der keltische Einfluß.

Die Arbeit des Herrn Dr. Taracena Aguirre ist ausgezeichnet, was Methode und Ordnung anbelangt, zumal wenn wir das ungeheure Material in Betracht ziehen, das zu bewältigen war. Nicht ganz zutreffend ist der theoretische Teil und die technischen Vergleiche, welche nicht Zusammengehöriges vergleichen. Natürlich liegen Ähnlichkeiten vor, denn das technisch Primitive wird immer ähnlich sein. Als Beispiel sei hier angeführt, was betreffs der Keramik von Kamares und der protoattischen erwähnt wird.

Im übrigen stellt die Arbeit des Herrn Dr. Taracena Aguirre ein bemerkenswertes Werk vor, welches jedes Lob verdient. Jedermann kann sich jetzt ein klares Bild der numantischen Keramik machen. —

A. DEL CASTILLO.

BUTLLETÍ DE L'ASSOCIACIÓ CATALANA D'ANTROPOLOGIA, ETNOLOGIA I PREHISTÒRIA.

Barcelona. Editorial Catalana, S. A. Volum primer 1923 (226 Seiten) und Volum segon, Fascicle I, 1924 (130 Seiten).

In Spanien ist ein außerordentlich reges Leben auf dem Gebiet der Prähistorie erwacht. Man fühlt dieses Leben in den Madrider Museen, im Museo Arqueológico Nacional und im Museo de Ciencias Naturales, vor allem aber in Barcelona, wo das Museu d'Art i Arqueologia unter der Leitung von Professor Bosch-Gimpera vollständig neu geordnet und nach neuzeitlichen Gesichtspunkten aufgestellt worden ist. Man fühlt dieses Leben aber vielleicht noch deutlicher in den wissenschaftlichen periodischen Veröffentlichungen, die sich der Vorgeschichte widmen. Früher waren die Arbeiten zur Prähistorie zerstreut in Zeitschriften wie „Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos“, in „Boletín de la R. Academia de la Historia“ oder an anderen Stellen, jetzt liegen mehrere periodische Veröffentlichungen vor, die sich ausschließlich der Vorgeschichte und den Nachbargebieten widmen. 1911 stellte ein Gesetz die Schätze der Vorzeit unter den Schutz des Staates, in Madrid bildete sich die „Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades“, die seit 1916 zwanglose Hefte herausgibt, in denen Arbeiten von allergrößter Wichtigkeit vereinigt sind. Neben diese Organisation trat eine zweite, die „Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas“, die seit 1914 zwei Serien herausgibt, die „Memorias“, Monographien über Fundstellen in größerem Stil und kleinere Publikationen, „Notas“ genannt. Dazu kommt neuerdings die Zeitschrift der Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria, die „Actas y Memorias de la R. Soc. Esp. de Antr., Etnogr., y Preh.“, deren 1. Band im April 1922 erschienen ist. In Barcelona berichtet der „Annari de l'Institut d'Estudis Catalans“ (seit 1907) — allerdings neben Berichten über andere Gebiete — in einem besonderen Abschnitt über prähistorische Forschungen. Das Interesse war aber so groß und der Umkreis der Forschungen so weit, daß sich im Dezember 1922 die Associació Catalana gründete, die seit 1923 das „Butlletí de l'Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistòria“ herausgibt.

Bis zur Stunde liegen zwei Bände vor, der erste ein geschlossener Band des Jahres 1923, der zweite das erste Heft des Jahres 1924. Diese beiden Bände sind von allergrößter Bedeutung sowohl für die Prähistorie als auch für die prähistorische Kunstforschung; sie zeigen, daß hier eine Zeitschrift begründet worden ist, die internationale Beachtung verdient.

Der erste Band (1923) bringt zuerst einen Aufsatz von Hugo Obermaier, *Escultura cuaternaria de la cueva del Rascaño* (Santander). Obermaier fand in Rascaño das sehr interessante Bruchstück eines sogenannten „Kommandostabes“, darstellend den kleinen Kopf einer Bergziege. Der zweite Artikel aus der Feder von Pere Bosch Gimpera bringt „Notes de prehistòria aragonesa“. Er behandelt in katalanischer Sprache das gesamte aragonesische Fundmaterial vom Paläolithikum bis zur iberischen Zeit mit sorgfältigen bibliographischen Angaben. Die Frage der Megalithgräber behandeln an der Hand neuer Entdeckungen die beiden folgenden Artikel: Serra Ràfols, „Exploració arqueològica al Pallars“



Fig. 1. Zeichnungen des Aurignacien auf dem Lehm der Höhle David bei Cabreret (Lot.).
 1 und 2 Frauengestalten, Größe etwa 0,65 m. 3 Männliche Gestalt, Größe ebenso.
 4 *Cervus megaceros*, Größe ungefähr 1,25 m.
 Nach Breuil, *Revue anthrop.* 1924.

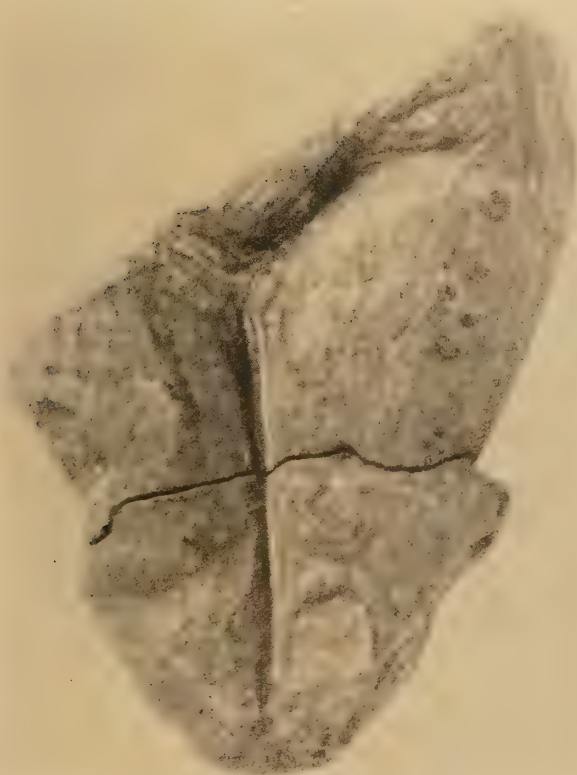


Fig. 2. Bruchstück einer Statuette des Aurignacien. Mainz.
 Nach Phot. von E. Neeb. Etwa dreifache Vergrößerung.



Fig. 3. Statuette von Kostienki (Rußland).
 Aurignacien. Mammut-Elfenbein.
 Etwa $\frac{3}{4}$ der nat. Größe.
 Nach S. Reinach, *Anthropologie* 1924.



Fig. 1. Peruanisches Tongefäß. Valle da Chicama. Kopf eines Einäugigen.
Privatsammlung Gafron.

Aus W. Lehmann und H. Doering, Kunstgeschichte des alten Peru. Verlag Wasmuth, Berlin.

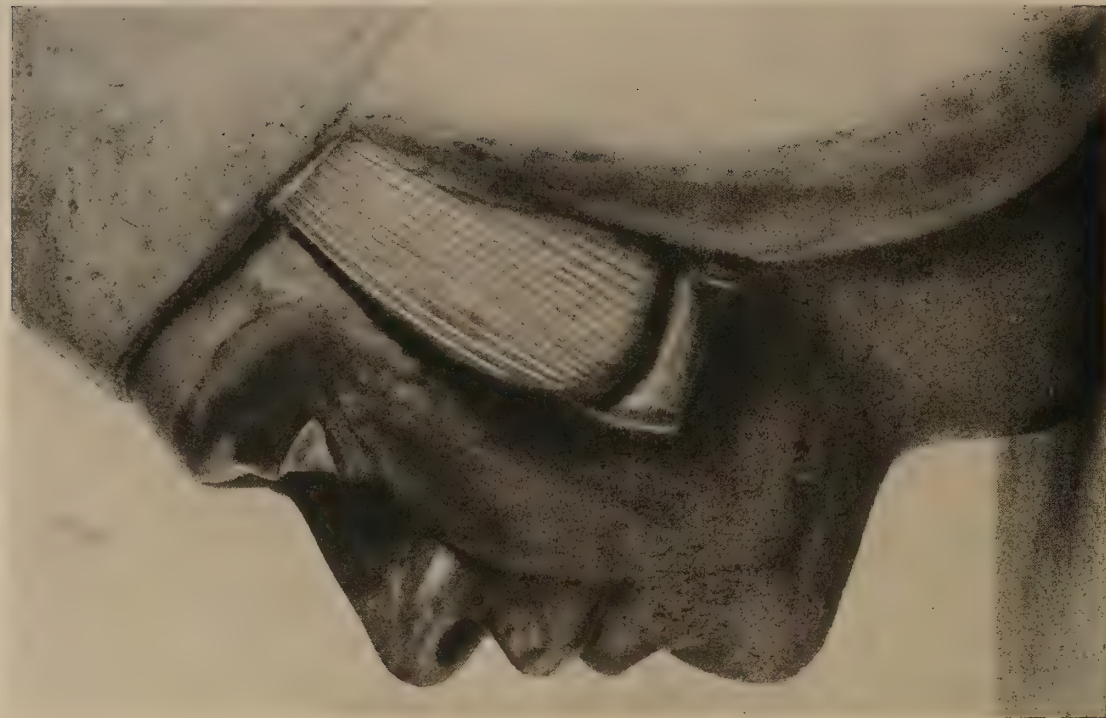


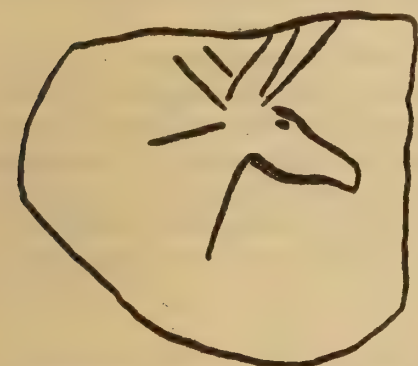
Fig. 2. Peruanisches Tongefäß. Chimbote. Profilausschnitt.
Stuttgart, Lindenmuseum.

Aus W. Lehmann und H. Doering, Kunstgeschichte des alten Peru. Verlag Wasmuth, Berlin.

und Pericot García, „La galeria Coberta de Sta. Cristina d'Aro“. Colominas Roca schreibt über „Els bronzes de la cultura dels Talaiots de l'illa de Mallorca“. Eine künstlerisch außerordentlich schön gearbeitete iberische Vase untersucht Duran i Sanpere, „Un vas ibèric pintat al Museu de Santa Àgueda de Barcelona“. Es folgen dann noch Artikel von Batista i Roca, „Contribució a l'estudi antropològic dels pobles prehistòrics de Catalunya“, von Aranzadi, „Estudio antropológico de restos humanos de la Naveta de Biniach (Menorca), von Serra Pagès, „Petites notes sobre els rites de construcció“ und von Millàs Vallicrosa, „Textos màgics del Nord d'Àfrica“. Eine reiche Bibliographie, kurze Notizen und die Statuten der Gesellschaft mit den Protokollen der Sitzungen beschließen den Band.

Der zweite Band (1924, I) ist nicht minder wichtig. Er bringt zuerst eine grundlegende Arbeit von José Pérez de Barradas über neue paläolithische Industrien in der Gegend von Madrid: „Nuevas

civilisationes del Paleolítico de Madrid“. 1918 hatte Paul Wernert begonnen, in El Sotillo bei Madrid zu graben, die Grabungen sind dann fünf Jahre fortgeführt worden und ergaben zwei neue Industrien. In enger Verbindung mit dem Moustérien fand man das Esbaikien von M. Reygasse, das Aterien und als neue Form das ibero-mauritanische Moustérien. Alle diese Industrien nehmen ihren Ausgang von Nordafrika. Es haben vermutlich im Moustérien große Wanderungen von Afrika nach Spanien hinein stattgefunden. Die zweite neue Industrie vom Manzanares, eingeschlossen in zwei Acheuléenniveaus, nennt der Verfasser das Praecapsien (Precapsiense). Man kann mit dieser Industrie das Praemoustérien von Montières und Le Moustier in eine Linie stellen. Sein Ursprung ist wahrscheinlich auch in Afrika zu suchen. Eine Gegenüberstellung der Ursprungsherde und Ausdehnungsbezirke der großen paläolithischen Industrien an der Hand der Arbeiten Obermaiers und Breuils beschließt den sehr sorg-



Zeichnung auf Sandstein, Aitzbitarte.
Nach H. Breuil, Bulletin de l'Assoc.
Cat. 1924.

fältig gearbeiteten Artikel, aus dem sich von neuem ergibt, daß eine Fülle verschiedener Völkerstämme im Paläolithikum Europa und Afrika bewohnten, die sich ganz unabhängig voneinander entwickelten.

Der zweite Artikel, von H. Breuil, „Gravure d'Aitzbitarte à Landarbaso (Guipúzcoa)“ bringt die erste Veröffentlichung einer kleinen Gravierung von Aitzbitarte auf Sandstein (siehe Abbildung), der dritte Artikel, H. Breuil, „Les peintures rupestres schématiques d'Espagne. Les anciennes découvertes“ behandelt im ersten Teil die Zeichnungen von Piedra Escrita und La Batanera bei Fuencaliente (Ciudad Real). Er gibt zuerst eine Geschichte der Entdeckung dieser Fundstellen, dann eine Ortsbeschreibung und schließlich eine genaue Analyse der Zeichnungen selbst. Der Artikel, dem gute Photographien und Zeichnungen beigegeben sind, ergänzt so den ersten Bericht über diese Fundstellen in der Anthropologie 1912 S. 23 (Premiers travaux de l'Institut de Paléontologie Humaine). — Der zweite Teil des Artikels behandelt die Cueva de los Letreros à Vélez Blanco (Almería), deren Zeichnungen wie bei den erstgenannten Fundstellen schon von Góngara 1868 (Antigüedades Prehistóricas de Andalucía) erwähnt und aufgenommen worden sind. Breuil bringt wieder eine Geschichte der Entdeckungen und dann eine genaue Bezeichnung der einzelnen Bilder und Zeichnungen.

Es folgen in dem Band noch drei weitere Arbeiten: M. Rosell i Vilá, „Origen de la raza bovina marinera“, Lluís Trias, „Estudi d'algunes dades antropològiques infantils, aplicades a la determinació dels nostres tipus ètnics“ und „Millàs Vallicrosa, „Textos màgics del N. d'Àfrica“. — Den Schluß bildet eine genaue Bibliographie der Arbeiten zur Prähistorie und Anthropologie Spaniens vom Jahre 1923. Diese Bibliographie, die auch entlegene Artikel anführt, wird von allen Seiten sehr begrüßt werden.

HERBERT KÜHN.

VOUGA, PAUL, La Tène. Monographie de la station publiée au nom de la commission des fouilles de La Tène. 4°, 169 Seiten mit 50 Tafeln, 2 Plänen und 12 Abb. im Text, Leipzig 1923, Karl W. Hiersemann.

La Tène, deutsch „Untiefe“, ist eine Stelle am östlichen Teile des Neuenburgersees, ungefähr

8 km von Neuenburg entfernt, an der Mündung der alten (nicht regulierten) Thiële. Seitdem Keller in seinem zweiten Pfahlbauberichte 1858 zum ersten Male auf die Funde aus dieser Station hingewiesen hatte, wurde sie als Pfahlbaustation geführt und gab bald darauf einer ganzen vorgeschichtlichen Zeitstufe, nämlich der vollentwickelten vorrömischen Eisenzeit den Namen. Im Anfange wurden an dieser Fundstelle trotz der Bemühungen des älteren Vouga systematische Ausgrabungen nicht vorgenommen, und nur im Raubbau barg man eine große Menge von Funden, die heute wichtige Gruppen in den Museen von Zürich, Bern, Genf, St. Germain, Neuenburg und Berlin ausmachen. Erst von 1907 bis 1917 wurden unter Leitung des jüngeren Vouga systematische Ausgrabungen angestellt, denen die vorliegende Veröffentlichung ihre Entstehung verdankt, wobei aber auch die älteren Funde herangezogen wurden.

Die technisch einwandfrei durchgeführten neueren Untersuchungen haben ergeben, daß La Tène gar kein Pfahlbau, sondern eine befestigte Warenniederlage auf dem Lande flüßaufwärts war, deren Überreste dann an das Seeufer hinuntergeschwemmt wurden.

Das vorliegende Werk ist vom Verlage glänzend ausgestattet und bietet namentlich mit den Abbildungen der Schwerter ein vorzügliches Material für das Studium der gallischen Ornamentik. Weniger kommen die chronologischen Untersuchungen, die für die prähistorische Forschung außerordentlich wichtig wären, zur Geltung; sie werden auf nur einer Viertelseite abgetan. Vouga setzt die Hauptmasse der Funde in die Zeit von 300—100 vor Christi Geburt, wenn man die Chronologie von Déchelette zugrunde legt, oder in die Zeit von 250—50 vor Christi Geburt nach der Chronologie von Montelius.

K. H. JACOB-FRIESEN (HANNOVER).

CONSTANTIN C. DICULESCU, Die Wandalen und die Goten in Ungarn und in Rumänien. Leipzig 1923. Verlag Curt Kabitzsch. Mannus-Bibliothek Nr. 34. 64 Seiten, 29 Abb.

Diculescu, bekannt durch seine sorgfältige und gründliche Arbeit über die „Gepiden“, behandelt in diesem Band die anderthalb Jahrhunderte dauernde Anwesenheit der Goten in Ungarn und Rumänien. Die knappe und scharfe Darstellung, die ebenso wie in dem Gepidenbuch sorgfältig quellenmäßig durchgearbeitet ist, gliedert sich in drei Teile, in die Zeit von Marc Aurel bis Konstantin, in die Zeit Konstantins und in die Zeit nach Konstantin. Der Verfasser gibt eine ganze Reihe von wichtigen Neuentdeckungen, die er gut begründet. So beweist er unter anderem, daß die beiden Grabfunde von Osztropataka von 1790 und 1865 in Wien und Budapest nicht den Goten, sondern den Wandalen angehören (S. 4). Die Gräberfelder von Szentes, im Jahre 1902 gefunden, weist er ebenso den Wandalen zu (S. 7). Sehr einleuchtend ist seine Darlegung, daß die Taifalen ein vandalischer Stamm waren (S. 14). Jordanes berichtet, daß die Wandalen in Pannonien 60 Jahre als treue Reichsföderaten gesessen hätten. L. Schmidt hat das für einen Irrtum des Jordanes erklärt. Auf Grund der Untersuchungen der Gräberfelder von Kessthely, Dobogó, Páhok und Fenék, auf Grund der Münzen, der Beigaben und des Grabritus beweist Diculescu, daß Jordanes wahrheitsgemäß berichtet habe, obgleich keine andere Schriftquelle zur Verfügung steht. Die germanischen Bestandteile der Funde aus den Gräberfeldern vom Plattensee weist D. sämtlich dem 4. Jahrhundert zu, ein Gedanke, den schon Reinecke und Riegl widerlegten. Ich kann in diesem Punkt dem Verfasser nicht zustimmen, ebenso nicht in seiner Zuweisung der Fibel von Kessthely an die Wandalen (S. 27). Diese Fibel gehört einer späteren Zeit an.

Diese Berücksichtigung der prähistorischen Funde, die durch das ganze Werk geht, ist von außerordentlicher Bedeutung. Sie hebt die Arbeit über ein Geschichtswerk hinaus und macht sie wichtig auch für die Archäologie. Für die prähistorische Kunstforschung ist von Interesse die besondere Berücksichtigung des Schatzes von Pietroasa. Im Text und in mehreren Anhängen stellt der Verfasser alles zusammen, was über den Schatz und sein Schicksal bekannt ist. Zum Teil wird dabei Odobescus Darstellung (Le trésor de Pétrossa, Paris 1889—1900) benutzt, zum Teil aber auch auf Grund eigener Nachforschungen des Verfassers Neues bemerkt.

Sehr zu bedauern ist es, daß der Verlag dem Buch nicht gute Abbildungen beigegeben hat. Die immer ungenauen Zeichnungen sollten in unserer Zeit doch wirklich nicht mehr gebracht werden. Wissenschaftliche Arbeit verlangt Genauigkeit, die nur der photographische Apparat geben kann, nur in Fällen, in denen es unmöglich ist, gute Aufnahmen zu reproduzieren, sollte man zu Zeichnungen greifen. Von

dem Schatz von Pietroasa sind aber gute Aufnahmen so weit verbreitet, daß es dem Verlag leicht gewesen wäre, an Stelle der Zeichnungen Photographien zu veröffentlichen. HERBERT KÜHN.

CHRISTOPH ALBRECHT, Beitrag zur Kenntnis der slawischen Keramik im mittleren Saalegebiet. Leipzig 1923. Verlag von Curt Kabitzsch. Mannus-Bibliothek Nr. 33. 48 Seiten, 52 Abb.

Einzelarbeiten mit begrenztem Thema sind nicht von minderer Bedeutung als zusammenfassende Werke. Das eine ist ohne das andere unmöglich und verliert seinen Sinn. Es ist das Verdienst Kossinnas, diese kleine anspruchslose und doch wichtige Arbeit in der Mannus-Bibliothek herausgebracht zu haben. Albrecht benutzt als Basis seiner Arbeit das umfangreiche Material, das Georg Krüger, ein Schüler Kossinnas, der in Flandern gefallen ist, auf ausgedehnten Reisen gesammelt hat. In der Erkenntnis der noch fehlenden Kleinarbeit dehnt Albrecht seine Arbeit nur auf eine Landschaft aus, auf das mittlere Saalegebiet. So entstand eine sorgfältige und exakte Durcharbeitung.

Nach der Untersuchung der historischen Quellen, nach der Darlegung der bisherigen Forschungsergebnisse vergleicht der Verfasser die slawischen Burgwälle im mittleren Saalegebiet miteinander und untersucht ihre Keramik. Er hält sich dabei an Götzes Einteilung in früh-, mittel- und spätslawische Keramik, von der für die Burgwälle des Saalegebietes nur die beiden ersten Perioden in Frage kommen. Zur ersten Gruppe gehören nach Albrecht alle Gefäße mit geschlossenem Wellen-, Linien- und Strichpunktornament und die Gefäße mit einfacher Profilierung. Zur zweiten Gruppe alle Gefäße mit aufgelöstem freiem Ornament und mit feinerer Bearbeitung und schärferer Profilierung. Die Aufeinanderfolge der typologischen Erscheinungen ist durch die Überlagerung mehrerer Siedlungsschichten auf einigen Burgwällen festgestellt. Die absolute Chronologie konnte dadurch gewonnen werden, daß die Dauer des Bestehens der Burgwälle historisch quellenmäßig bestimmbar ist. Für die erste slawische Periode im Saalegebiet ergab sich die Zeit von 600 bis Ende des 8. Jahrhunderts, für die zweite Periode von 800 bis Ende des 9. und an manchen Stellen bis Ende des 10. Jahrhunderts (S. 44).

Ein Vergleich mit den Ergebnissen Götzes für das nordslawische Gebiet, das in manchen Punkten unterschieden ist, beschließt das Buch.

Es wäre sehr zu hoffen, daß der Verfasser seine Arbeiten fortsetzt im Sinne des Begonnenen. Eine größere zusammenfassende Arbeit über die Slawen wäre für die Vorgeschichte, die Geschichte und die Kunstgeschichte im gleichen Maße von größter Bedeutung. HERBERT KÜHN.

FR. GRAEBNER, Ethnologie. In Hinneberg, Kultur der Gegenwart, Band: Anthropologie, S. 435 bis 587. Verlag B. G. Teubner, Leipzig u. Berlin 1923.

Es ist gut, daß einer der ersten Vertreter der kulturgeschichtlichen Methode in der Ethnologie den Versuch einer Übersicht nicht scheut. Übersichten nämlich werden in Fachkreisen manchmal „unwissenschaftlich“-lückenhaft genannt. Deshalb ist es ein kluges, jedoch — um durchführbar zu werden — große Mäßigung forderndes Unternehmen gewesen, wenn Graebner (im Band „Anthropologie“ in Hinnebergs Kultur der Gegenwart) unter unbedingter Zurückstellung konkreter Weiterforschung den ganzen Ethnologiekomplex einen Augenblick stillhält, ihn wissenschaftsgeschichtlich im Gang der Methode beobachtet und die vielen Einzelergebnisse der neueren Forschung sowohl in ihrer Analogie bezüglich des Ablaufs in den einzelnen Erdteilen beurteilt, wie auch in der Hinsicht auf die seelisch eindeutige Kompaktheit des gesamten ethnologischen Beobachtungsmaterials, falls man es sachlich aufgeteilt in materielle Kultur und deren Einzelnes, in Soziologisches, Kunst usw. ansieht. Daraus ergab sich von selbst dann der schwierigste Abschnitt: ohne bewußte Hypothese, welche die kulturgeschichtliche Methode vermeidet, den noch nicht in allen Gliedern nachgewiesenen Kulturzusammenhang über die ganze Erde hin zu skizzieren. Dieser Versuch, der zum Teil mit dem Wort „Kultur-genealogie“ getroffen ist, müßte die schon erreichten Forschungspunkte im Sinn des rational als endgültig angenommenen Fortgangs lediglich markieren, die Beweisstücke als notwendig erwarten. Die Gesamtheit des „Primitiven“ müßte in dem Sinne als Einheit gesehen werden: daß es in ihr kein Nebeneinander, sondern nur Abschattungen gäbe, daß alle in ihrem Typus zusammengehörige Kulturströme nur in der Feststellung irgendwie analog, ursprünglich aber identisch wären, indem eine Schicht auf

der anderen — für sich immer radial sich dehnend, wenn auch oft in Lücken oder porös sich verbindend mit oberen oder unteren anderen Schichten — sich wie Haut um die Erde legte und also eine einzige Bewegungsweise, die eines Strahlenbündels ohne einheitliche Richtung und auch ohne substanzgebendes Zentrum, in immer wieder veränderten Schichten sich durch ethnologische Entwicklung auszudrücken suchte. Es gibt also für Graebner keine Zusammenhänge als die von Übertragungsbeziehungen. Diese aber kreuzen sich nur sekundär und nach oben oder unten, d. h. in jüngeren und älteren Kulturschichten, gehen aber nie ihren Weg zurück oder kommen in gleicher Form von zwei Punkten. Das ist eine fast bloß theoretisch scheinende Frage, die aber allein die Blickweise dieser Übersicht bestimmt. Denn die Frage gibt zugleich das in mehreren Teilen des ethnologischen Materials schon bewährte heuristische Prinzip für die praktische Arbeit, ist also nicht eine logizistische Konstruktion der besonderen Herichtung historischer Methoden für die Ethnologie. Graebner will eben die gefundenen Dinge nicht in Punktreihen hinstellen, sie haben im Gegenteil eine Tiefe, sie sind sozusagen wie eine Hülle um die Historie: sie sind „prähistorisch“ in einem allgemeinen Sinne und verlaufen jetzt noch — wenn auch nicht historisch, so doch greifbar für eine historische Verlaufsangabe. Nun soll aber trotzdem der geistige Grund für diese Vorstellung nicht gesagt werden. Er wird empirisch kommen. Er ist dann aber auch nicht mehr geistiger Grund, der leicht teleologisch und gegen das Einzelne gewaltsam wird. Da also scheidet sich diese Grenzsetzung der Beobachtung von dem Blick Bastians, der eine andere Entscheidung traf.

Die Gefahr der ethnologischen Einzelforschung liegt in dem rein Induktiven; doch daß sie gleichwohl ein Bild ihrer Prinzipie und nicht nur das einfach Mechanische und Untheoretische im Auffälligen des Kulturstromes als einziges „wollte“, war wohl hier der Anlaß zur Übersicht. Das ist in ihr die eigentliche, aber einzige Struktur. Die Andeutung einer Harmonie des Empirischen in einem unverwirrten Übertragungszusammenhang der Kulturschichten von einem unangegebenen Punkte aus ist das, was dem Blick Graebners in das unerhört vielteilige Material solche Reinheit gibt. Diese Sehweise ist kein Irrtum, wenn sie auch unfest und im gefährlichen Sinne ohne „Vorurteil“ ist. Deshalb haben die Tatsachen selbst, die bei einer Einzelforschung selbstverständlich in ihrem eigenen empirischen Zusammenhang ihre Stütze haben, hierin keine Struktur. Sie sind mit Absicht ungedeutet und schlicht aneinandergereiht: die selbstsprechenden Gerüstglieder einer Übersicht, welche selbst auch keine Antwort über den Bau der heutigen Ethnologie gibt, sondern nur eine Andeutung über eine vielleicht mögliche. So hat dieser Forscher, der bei seinen sonstigen Arbeiten — abgesehen von methodischen Vorerörterungen — immer vor den Sachen selbst stand und mit besonders geeintem Scharfsinn, ohne erzwungenen Blick auf eine andere Gesamtheit als den Forschungsgegenstand, das Ganze ausschöpfen konnte, in dem vorliegenden Fall eine Selbstverleugnung gewagt, die ihm nur mit Unrecht als unsachlich angemerkt werden könnte. Er ließ die Forschung beiseite, nahm das Vorliegende sozusagen aus zweiter Hand, um Abstand zu haben, und die Wissenschaft selbst zu sehen und: wie ihr Gang sei, weshalb das Einzelne erforscht wurde. Ein eigentliches Sinnurteil über die Gesamtheit der Ethnologie ist jedoch nicht gegeben, wohl aber häufig ein theoretisches Urteil über ihre Einzelausformungen. Das aber ist genug Abstand, um in klarer Lage die Struktur der Sache selbst und der Art, wie sie wissenschaftlich erfahren ist, zu sehen. Das ist das Beruhigende und Fördernde an diesem Überblick. Hätte Graebner das Material auch sachlich (die Sacheinteilung ist nämlich mit Absicht nur Rubrik) und nicht nur methodisch systematisiert, so wäre das ethnologische Wissenschaftsgebäude finster und eng geworden, so aber liegt es noch frei in der bloßen Gestalt des Empirisch-Typischen da und läßt alles rein Sinndeutende offen.

Deshalb hat die Arbeit ein klares Schema, das bei jedem neuen Stoff wiederum angewandt wird. Die Geschichte dieser Wissenschaft geht voran. Das mehr oder weniger Ethnographische als erste Periode. Die zweite Periode mit der durch Ratzel geweckten Aufmerksamkeit auf räumliche Kulturbewegungen ist die entscheidende. Die dritte Periode sucht mit den vorher gewonnenen Ergebnissen an dem Spezialobjekt Australien bis auf den Grund vorzudringen. Diese Art der genauen Angabe ermöglicht dann überaus sachliche Auseinandersetzungen der Methoden von Ratzel, Wundt, Frobenius usw. Die immerfort gleichartige Betrachtung der Kulturschichten auf jedem einzelnen Erdteil ergibt die markanten Angaben über das kulturgeschichtlich Hervorstechende. So wird die bekannte Reihe der australischen Kulturschichten kurz bezeichnet, in Afrika und Amerika wiedergefunden, in Asien durch die Ver-

mischung mit langdauernden Hochkulturwirkungen nur erst undeutlich angeführt, aber immer wird nur von Tatsachen gesprochen. Und von ihnen ist mit Recht nicht gut als von einer Tendenz zu sprechen. Hier also ist der Sinn einer bloß methodischen Systematik offenbar. Die Sache und ihre geistige Bedeutung bleiben frei. So wird der geographische Unterschied Afrikas von der Südsee, der Ansatz zu der geistigen Verschiedenheit bildet, trotz der kulturgeschichtlichen Gleichflüsse, nur angedeutet, aber mit Recht nicht zum Problem gemacht. Die oft angeführten Arbeiten von Ankermann und Frobenius deuten den Weg in diese Seite der Frage vor. Besonders die Ergebnisse Ankermanns über den afrikanischen Totemismus, die Australien ähnliche Verteilung der Kulturschichten, die Arbeiten von Frobenius über die westafrikanische und die Sudankultur sind hier die Öffner eines versperrten Zugangs. Ähnlich gelten für Amerika Krause, Boas, Krickeberg. Das Ausgezeichnete bei den, alle diese Forschungen betreffenden Angaben Graebners ist, daß er niemals einen anderen Forscher kopiert, sondern immer in sie hineingeht, um deren Ergebnis in irgendeiner genau angegebenen kulturgeschichtlichen methodischen Gemeinsamkeit zu repräsentieren. Das ermöglicht die demnach folgende, eine bestimmte typische Verteilung der Kulturäußerungen auf die Kulturschichten nun nicht mehr störende sachliche Betrachtung der Kulturgebiete überhaupt, die in einem Ausblick auf Methodisches endet.

CARL LINFERT.

WALTER LEHMANN, *Altmexikanische Kunstgeschichte*. Ein Entwurf in Umrissen. *Orbis pictus*, Weltkunstbücherei, Bd. 8 mit 48 Tafeln. Ernst Wasmuth A.-G. Berlin o. J.

Die Kunstgeschichte Alt-Mexikos zu schreiben, ist eine der schwierigsten Aufgaben, zumal wenn eine beschränkte Zahl von Textseiten zur Verfügung steht. Die Menge der Völker und Kunststile Alt-Mexikos ist verwirrend reich. Der Verf. führt zunächst die Völker auf, die Träger der einzelnen Kunststile, und ordnet chronologisch die Perioden ihrer Vergangenheit, um möglichst zuverlässige Fundamente für eine Kunstgeschichte zu legen. Er stützt sich dabei vor allem auf die Arbeiten Eduard Selers und auf seine eigenen Forschungen, die bis in die ältesten Zeiten der Geschichte Alt-Mexikos Licht gebracht haben.

Eine primitive Urbevölkerung (Otomí) wird in mehreren Wogen von Kulturvölkern überflutet, die aus nördlichen Gegenden herandringen. Diese Einwanderer sind Tolteken und Azteken oder Nahuatl und Nahuatlaca, wie sie Walter Lehmann auch nennt (dem Nahuatl, der Sprache der Azteken und der ihnen verwandten Völker, ist ein stummer *tl*-Laut eigentümlich an Stelle eines *t*-Lautes im Nahuatl, der Sprache der Tolteken). Wir sehen zwei verwandte, aber im Grunde verschiedenartige Völker: Die Tolteken, als ein Volk friedliebender Kaufleute, opferten ihren Göttern Blumen, Früchte, Schmetterlinge, Vögel; die aztekischen Völker liebten den Krieg und opferten Menschen. Die toltekische Völkerwelle war die ältere. Die Tolteken galten lange Zeit für gänzlich sagenhaft. Die Gewißheit ihrer historischen Existenz ist eine Frucht der Forschungen Eduard Selers und Walter Lehmanns. Aus alten Quellen, Chroniken spanischer und eingeborener Autoren, erschließt er die wesentlichen Züge und besonders die Hauptdaten ihrer Geschichte und erläutert sie durch Altertümer und Ruinen, die ihre Wanderungen von Norden bezeichnen. Auch die neuere nordamerikanische Schule erkennt die geschichtliche Bedeutung der Tolteken an.

Die Anfänge der altmexikanischen Kulturvölker vermutet er im Norden, im Gebiet der alten Pueblokulturen, in wüstenhaften Strichen der Felsengebirge zwischen Rio Colorado und Rio Grande. Der Stil jener Kulturen ist protogonol, Ausdruck der Anlage des Volkes, aus der sich die folgenden Stile entfalten. Diese früheste Zeit wird noch vor 1000 v. Chr. angesetzt. (Die Jahreszahlen aus den älteren, stark mythisch gefärbten Zeitperioden besitzen begreiflicherweise nur allgemeinen Annäherungswert.)

Die Wanderzeit erfüllte die Jahre ca. 1000—500 v. Chr. Die nach Süden wandernden Stämme errichteten die „Häuser Sivanos“ (Sivano-ki), die Bauten zu Chalchihuites, La Quemada und hinterließen z. Tl. dort und in den Gegenden von Teul und Tepic vorzügliche farbig inkrustierte Gefäße. Der Stil dieser Werke ist fundamental.

In der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends vor Christi Geburt — ca. 500 v. Chr. bis Chr. Geb. — entwickelte sich die prototoltekische Kultur, aus der auf dem mexikanischen Hochland die mächtige alttoltekische Kultur mit Werken archaischen Stils erwuchs, das alte Reich von Tollan mit den Hauptorten Teotihuacan, Tollantzinco und Tollan. Es begann etwa um Christi Geburt und endete ca. 600 n. Chr.

Ihm gehören die großen Pyramiden an, unter ihnen die berühmten Pyramiden von Teotihuacan (nördlich der jetzigen Hauptstadt Mexiko), die gegenwärtig vom Schutt der Jahrhunderte befreit werden und deren Anblick den Betrachter aufs tiefste bewegt.

Um 600 n. Chr. wurde, wie Sahagun berichtet, das Reich von Tollan gestürzt, nach L. durch kriegerische Stämme der Urbevölkerung (Olmeken). Die Vorherrschaft der Sieger dauerte 500 Jahre. Ihre Härte brachte anfangs noch alttoltekische Stämme zur Auswanderung. Sie fanden eine neue Heimat, weit im Südosten in Guatemala und Salvador. Von ihrer Hand dürften die großen, ausgezeichneten Steinreliefs von Sta. Lucia de Cozumalhuapa in Guatemala sein. Die alttoltekische Kultur begann um 700 n. Chr. wieder aufzublühen. Die herrschenden Olmeken fügten sich in die höhere Gesittung der Unterworfenen, sie wurden „toltekisiert“. So entstand die jungtoltekische Kultur, eine „Toltekenrenaissance“, deren Mittelpunkt zunächst Cholula war. Ihr Stil ist, im Verhältnis zum Vergangenen und Folgenden, klassischer Art. Der friedliche Charakter des alten Reichs von Tollan ging in seinem Sturze unter. Das junge Reich war kriegerisch und schuf auch Kunstwerke, die das Schreckliche, Fürchterliche darstellen.

Die Vorherrschaft der toltekisierten Olmeken von Cholula endete um 1168 n. Chr. und bedingte auch die Abwanderung der jungtoltekischen Nicarao-Pipil nach Nicaragua, wo sie sich im Gebiete der erheblich früher eingedrungenen, mit den Chiapaneken verwandten Chorotega-Mangue niederließen. Die Olmeken wurden besiegt und verdrängt. Die Entscheidung im Kampfe brachten aztekische Stämme (Nahuatlaca). Sie kamen als Helfer und wurden Herren: die letzte, die mexikanische Kulturperiode, begann. Ihr Stil ist epigonal; am bedeutendsten stellt er sich dar in Tenochtitlan im See von Tetzaco, der Hauptstadt des aztekischen Reichs zur Zeit der spanischen Eroberung.

Unter europäischer Herrschaft entwickelte sich ein eigenartiger „Kolonialstil“, in dem indianische Einflüsse sich deutlich wirksam zeigen.

Derart ordnete Walter Lehmann die Kulturen Alt-Mexikos in drei große aufeinanderfolgende Perioden: die prätoltekische (der Urbevölkerung vom Typus der Otomi), die toltekische und die aztekische. Eine deutliche Schichtenfolge ergab sich bei seiner Ausgrabungen in Teotihuacan i. J. 1909, wo er eine aztekische und zwei toltekische Schichten im und nahe beim Teopannacazco feststellte, die Seler (ges. Abhandl. Bd. 5, S. 529) als aztekische und zwei verschiedene Teotihuacan-Kulturschichten anspricht. Auch fand L. Otomi-Alttertümer in unterster Lage. Manuel Gamio entdeckte in San Miguel Amantla drei Schichten, deren obere zwei dem aztekischen und toltekischen Horizont der Lehmannschen Ausgrabungen in Teotihuacan entsprechen, während die unterste Gamio'sche Schicht vom „tipo de los cerros“ als Otomi-stratum angesehen wird.

Die toltekische Kultur gewinnt noch eine besondere Bedeutung durch ihre Einwirkung auf die benachbarte Urbevölkerung. Eine außerordentlich hohe Blüte entfaltete sich unter starken toltekischen Einflüssen in den Mayavölkern, die vor allem die Halbinsel Yucatan und Guatemala bewohnen. Die Maya sind die Erbauer der alten Städte, die noch jetzt als überwucherte Ruinen die Reisenden zur Bewunderung fortreißen. Die Frage, wer hier die Gebenden und wer die Nehmenden waren — Tolteken oder Maya — ist zu einer wissenschaftlichen Streitfrage geworden. Nach den Untersuchungen Eduard Selers und Walter Lehmanns ist ohne Zweifel das Wesentlichste der Mayakultur toltekischer Herkunft. Der Maya-Kalender und die Mayahieroglyphen zeigen unverkennbar toltekischen Ursprung. In den Ruinen der Mayastadt Chich'en Itza stehen Steinpfeiler in Form aufgerichteter Federschlangen. Solche Schlangenpfeiler gab es nach Sahaguns Bericht auch in einem Tempel zu Tollan, der alten Toltekenstadt auf dem mexikanischen Hochland. Ihre Bruchstücke sind dort gefunden worden.

Die Ergebnisse seiner Forschungen hat Walter Lehmann zusammengefaßt in einer Tabelle, die Zeitperioden, Kulturperioden, Kulturträger, Kulturplätze, Stile und schließlich die Stämme und ihre Geschichte in knappster Form darstellt. Die Tabelle scheint mir der eigentliche Kern des Buchs zu sein. Sie erschließt sich, wie das ganze Buch, nicht leicht. Aber wiederholte Vertiefung läßt die Dinge immer mehr Leben gewinnen, bis sich alles zum großen Bilde fügt.

Die Tafeln (48) bringen eine Anzahl vorzüglicher Stücke altmexikanischer Kunst, die sorgfältig erläutert sind. Sie illustrieren die einzelnen Perioden, die in der Tabelle und im Text entwickelt sind.

HEINRICH DOERING.

WALTER LEHMANN, unter Mitarbeit von Dr. Heinrich Doering, Kunstgeschichte des alten Peru, erläutert durch ausgewählte Werke aus Ton und Stein, Gewebe und Kleinode. Ernst Wasmuth, Berlin 1924.

Die Töpferei, Gefäßmalerei, Goldschmiedearbeit, Webkunst, Plastik und Architektur Altperus drängen in dem Maße, als ihr Reichtum sich offenbart, nach einer Ordnung in geschichtlichem Aufbau und nach Angliederung an die Nachbarkulturen. Die dazu notwendige archäologische Sichtung der Funde muß bei der Spärlichkeit systematischer Grabungen, bei dem Versagen kalendarischer oder bilderschriftlicher Hilfsmittel und vollends geschichtlich verbürgter Überlieferungen für ältere Zeit, durch stilvergleichende Untersuchungen ergänzt werden. Die Grundlage, die Walter Lehmann sich hier schafft, ist breiter als nur für Peru bemessen.

An den Anfang der Entwicklung stellt er den physiomorphen Stil, der die Natur in unmittelbarer Treue wiedergibt, so, daß der primitive Künstler malend, zeichnend oderritzend keine Eingung seiner Darstellung durch das Material und keine Abwandlung der Formen durch Gedanken kennt. Die Forschung wird, wenn sie die Träger dieser ältesten Kunst vom Altamira- und Buschmannstypus sucht, nach den primitiven Fischervölkern des Südens und nach den Pfeilgiftbarbaren der Amazonas- und Orinokowälder Ausschau halten müssen. Statt einer solchen primär-naturalistischen Kunst haben uns die Fischer der peruanischen Küste in geritzten Scherben einen Stil hinterlassen, der zunächst nur in unmittelbarer Wiedergabe von Flechtwerk auf Ton sich gründet, plektomorph genannt, dann aber eigene Muster geometrischen Gepräges daraus ableitend als plektogen unterschieden wird. In eine gleiche Entwicklungsreihe, aber durch einen Wandel der Technik vom Flechten zum Weben darstellerisch ebenso bereichert als der Forschung verwickelter sich bietend, ordnen sich die Funde in Ica. In enger Gebundenheit an die Technik verharren mit rein geometrischen Mustern auch die einfacheren Nazkagewebe; frei gewählt tritt der geometrische Stil in der Bemalung von Tongefäßen aus Ica mit menschlichen Figuren uns entgegen. Diese Stadien der Abhängigkeit und Freiheit der Darstellung von der gewählten Technik kehren, als technomorph und technogen unterschieden, in verschiedener örtlicher Entwicklung wieder. Dieser Ausgangspunkt reicher Entwicklungsmöglichkeiten wird im Gegensatz zu späterem Verfall, den Uhle epigonal genannt hat, als protogonal herausgehoben.

Zu einer ersten vollen Blüte entfaltet sich die peruanische Kunst im folgenden „Fundamentalstil“: Zur Wiedergabe der Natur tritt eine Gedankenwelt, die dem Stil bald mehr, bald weniger von seiner Naturursprünglichkeit nimmt, ihn abgeleitet, physiogen werden läßt. Die geometrische Darstellungsart wird vielfach in ihn übernommen, Schlitzwirkereien von Pachacamac zeigen sie noch in alter Unbeholfenheit, solche von Nazka und Chancay in gemeisterter Ausführung; nur wie Erinnerungen tauchen sie beim Wechsel des Materials noch einmal in Schmuck aus Muschel mit Silber, farbigen Steinen und Perlmutterinkrustationen auf. Das Geometrische verschwindet schließlich ganz in Buntstickereien auf tiefschwarzem Grund und in der unerschöpflichen Fülle von farbenleuchtenden Tieren, Pflanzen, Geräten und Phantasieschöpfungen der Gefäßmalerei von Nazka. Hier wie in den bikoloren Zeichnungen von Chimú, in den Fresken von Pachacamac und den Gefäßmalereien von Moche und Trujillo verschwindet fast das natürliche Vorbild unter Symbolen und Attributen einer phantastischen Götterwelt. Das Kunstwerk redet die Sprache der Priester, ist hieratisch. Sein Stil nimmt dämonische Wildheit in den Granitmonolithen Chavins an und zeigt in den Reliefs des Sonnentors von Tiahuanaco monumentale Form archaischen Charakters.

In der Kunst von Cuzko mit seinen spitzkegelförmig nach unten sich verjüngenden Amphoren, seinen Steinschalen und Bechern tritt plastischer und malerischer Schmuck zurück und läßt die Form des Ganzen in edler Einfachheit wirken.

Diesem klassischen Stil folgt der einer Auflösung als das Ende der vor-inkaischen Periode.

Das Auftauchen der Inka scheint eine letzte starke Auffrischung des künstlerischen Schaffens an der Küste bewirkt zu haben; die Porträtplastiken von Chicama bilden vielleicht den Höhepunkt dieser Periode, die mit der Konquista endet.

Dieser Gliederung der Kunstgeschichte Perus in Stilperioden würde ein kritisches Werkzeug ihrer Kontrolle und zugleich ein Wegweiser zu den Nachbarreichen Altamerikas geschaffen werden, wenn es gelänge, Perus Vorgeschichte an eine absolute Zeitrechnung anzuschließen. Die Dynastien, deren Listen Monte-

sinos-Valera aufgezeichnet hat, führen, hintereinandergereiht, rund 3½ Jahrtausende, also in Zeiten unwahrscheinlich langer Tradition zurück. Eine kritische Verteilung aber dieser Herrschergeschlechter auf Küste und Hochland behebt diese Schwierigkeit und gibt für die Küste mit den Jahren um 400 v. Chr., für das Hochland um 400 n. Chr. den ersten möglichen Anfang einer Datierung.

Damit ist als heuristische Hypothese ein Zeitgerüst geschaffen, das zum ersten Male die Vergleiche altperuanischer Kulturen und Kunststile mit denen des übrigen Altamerika und besonders denen Altmexikos auf breite chronologische Grundlage stellt. Alte Probleme werden schärfer gesehen und neue tauchen am Horizont auf. Der ganze Gedankenreichtum, der aus der neuen Perspektive quillt, ist in zwei Tafeln Geschichtstabellen zusammengedrängt. Wie dringend bedürftig zu ihrem Ausbau weitere Funde sind, zeigt das Unikum eines Reliefs aus Lambayeque von der Nordküste Perus, das den viel besprochenen Zusammenhang der peruanischen Kunst mit der toltekischen Mexikos in überraschend neuer Form zu zeigen scheint.

In das Labyrinth der Fragen nach den Wurzeln der Kunst Perus kann kein kurzer Bericht wie der hier gegebene einführen. Nur an der Hand der Bilder, der Literaturverweise und der Karte, die mit klarer Einfachheit über die Lage der wichtigsten Fundstellen und Ruinenplätze unterrichtet, ist der Weg zu finden.

Die peruanischen Kunstschöpfungen, die Walter Lehmann in erster Linie an Plastik und Malerei vom Standpunkt der Altersfolge und der Kulturbeziehungen behandelt, stellt Heinrich Doering, mehr psychologisch orientiert und die Architektur weiter einbegreifend in die umgebende Natur als ein stärkstes, von allen ehemals wirksamen Kräften noch heute uns bewegendes Element stilistischer Formbestimmung. Der von der Sonne versengten Küstenwüste und ihren Flußoasen entspricht, rein räumlich betrachtet, eine leidenschaftliche, phantasievolle Darstellungsart, zu farbenfreudiger, bewegter Grazie in den Gefäßmalereien Nazkas im Süden, zu eigenwilliger Stilisierung gerade freier individueller Züge in den wunderbaren realistischen Porträtplastiken Chicamas im Norden gesteigert. In der Wahl der Motive verbirgt sich wohl manche Symbolik alter Mondverehrung, wie sie Lehmann mit seiner Deutung der Goldmaskenfunde aus der Mondpyramide von Moche entdeckt hat. Strenge, oft feierliche Gebundenheit, die über das Individuelle hinweg auf das Wesentliche abzielt, kennzeichnet den ernsten Stil der von Hochgebirgseinsamkeit umgeschlossenen Puna, der in der monumentalen Baukunst Tiahuanacos gipfelt. Hier hat der Sonnenkult starke Wurzeln geschlagen. Die Naturgegensätze von Küste und Hochsteppe gleichen sich in den Hochtälern der Amazonasquellflüsse aus, und dieser Ausgleich spiegelt sich im heiter-ernsten Ebenmaß der Kunst von Cuzko. Diese Einordnung der Stilunterschiede in die Landschaftsgegensätze, verbunden mit kritischer Würdigung dessen, was im einzelnen noch als Lokal- und Materialstil zu unterscheiden ist, kann unter der Kontrolle archäologischer Methodik zu einem neuen Hilfsmittel der Aufspürung von Kulturzusammenhängen werden.

Was dem vorliegenden Werk für den Forscher gleichermaßen wie für den ungelehrten Freund fremder, ferner Kunst, unabhängig von aller Deutung und Dunkelheit unseres heutigen Wissens, den letzten Wert gibt, ist sein Dokumentcharakter. Ein solches Werk kann nicht veralten. Seine 140 Tafeln in Farben- und Lichtdruck, die zum ersten Male ganze Reihen erlesener Stücke aus verborgenen Sammlerschätzen und aus den Museen von Stuttgart, Berlin, München, New-York und London in meisterhafter Wiedergabe vor Augen stellen, erschließen urkundlich ein Stück Menschheitsgeschichte, die in ungeahntem Reichtum jetzt langsam aus dem Schutt verschollener Jahrtausende ersteht, uns wie unseren Nachkommen zu unverlierbarem Besitz (vgl. Fig. 1 u. 2 Tafel 77).

L. SCHULTZE-JENA (Marburg).

LEO FROBENIUS, Das unbekannte Afrika, Veröffentlichung des Forschungsinstituts für Kulturmorphologie, Verlag C. H. Beck, München 1923. 174 Seiten, 194 Tafeln, viele Textabb. (Vgl. Fig. 1, 2 u. 3 auf Tafel 78 u. 79.)

LEO FROBENIUS, Das sterbende Afrika, mit 30 z. T. farbigen Lithographien und 57 Tafeln. Verlag O. C. Recht, München.

Als Ersatz des vierten Bandes seines älteren Afrikawerkes hat Frobenius eine umfangreiche Arbeit unter dem Titel „Das unbekannte Afrika“, Aufhellung der Schicksale eines Erdteiles — ausgestattet mit einem großen Material von prachtvollen Abbildungen — erscheinen lassen.



Fig. 1. Architektur der Städte des Sudan. Straßenbild in Bamako am Niger.
Aufnahme L. Frobenius.



Fig. 2. Hamitische höhere Architektur. Der Marktplatz zu Uled Djellal in Südalgerien.
Aufnahme L. Frobenius.



Fig. 3. Architektur der Städte des Sudan. Der Tukul als Fürsten- und Torhalle.
Katamba in Bida, Nuperreich, Zentralsudan. Aufnahme L. Frobenius.

Ein Buch, in dem Frobenius seine Erfahrungen, Beobachtungen und — man muß auch sagen — seine Erlebnisse, sowie die ganze Fülle des vereinzelt und verstreut Sachmaterials zusammenzufassen sucht zu einem einheitlichen Bilde des afrikanischen Kontinentes, seiner Kultur und seiner Geschichte. In dem Sinne auch nicht nur eine zusammenfassende Darlegung des auf acht Expeditionen und in 25jähriger Arbeit gesammelten und aufgenommenen Materials, sondern zugleich auch eine praktische Anwendung seiner theoretischen und kulturphilosophischen Studien und Anschauungen. Eine Zielsetzung jedenfalls von größtem Ausmaß, die ihren Wert und ihre Berechtigung in sich selber haben mag, deren praktischer Wert aber — gemessen am Resultat — im hohen Maße abhängig ist von den besonderen menschlichen und wissenschaftlichen Qualitäten des Verfassers. Solche, besonders hier vorauszusetzende Gaben aber sind gerade Frobenius eigen: Auf der einen Seite etwa die sensuellen Energien scharfer Beobachtung, des Findens und Aufnehmens, des Zusammentragens, der empirischen Bewältigung des Stoffes; daneben eine vitale Witterung für das kulturelle Wesen einer Einzelercheinung, eine Naivität, die der tiefen Naivität afrikanischen Wesens oft unmittelbarer nahe zu kommen vermag als eine rationalistische Denkmethode, und endlich eine starke Phantasie und spontanes Einfühlungsvermögen. Alles beherrscht von dem zähen und ungebrochenen Willen zum Sinn durchzustoßen oder zum „Ganzen“ zu gelangen; sei es, daß Fr. das einzelne Objekt durch die ihm gegebene Deutung neu auftauchen läßt oder es als Symptom größeren Zusammenhängen paideumatischer oder historischer Art einordnet. Einzelerfahrung, Intuition und kombinatorische Phantasie greifen denn auch in diesem Buch einander ergänzend und unlöslich ineinander.

Einer derartigen zusammenfassenden Arbeit bleibt notgedrungen immer der Charakter des durchaus Persönlichen eigen, d. h. in diesem Falle der Charakter einer — durch reiches Stoffmaterial unterbauten und zugleich den Einzelstoff überholenden — wissenschaftlichen Hypothese, die ebenso natürlich für alle wissenschaftliche Kritik ein offenes Angriffsfeld bietet. Es kann auch nicht wundernehmen, daß die gesuchte Erkenntnis des Wesens und der Einheit dieser afrikanischen Kultur oft ins Leere greift, in einer neuen ungelösten Frage mündet oder unter den Händen wieder entgleitet; daß vieles abbricht, vieles nur aufleuchtet, manches in der Beweisführung lückenhaft bleibt oder in den Voraussetzungen unkontrollierbar und problematisch. Aber auch wenn die von Fr. gegebene Darstellung — besonders in Hinsicht auf die historischen Hypothesen — abzulehnen wäre, so bleibt doch ganz abgesehen von dem reichen Einzelmateriale und der Fülle der oft überraschenden Einzelresultate der Wert dieser Arbeit als Ganzes bestehen: und zwar als ein — immer wichtiger und notwendiger — Versuch der Zusammenfassung, der Bilanz, der Übersicht und einer lebendigen universalistisch orientierten Sammlung aller Einzelmomente zu einer Einheit.

Nicht eine kritische Darlegung sei denn auch Aufgabe dieses Referates, sondern eine systematische Zusammenfassung der Grundzüge, aus denen heraus Fr. das Einheitsbild dieser Kultur vorgezeichnet hat; zugleich als eine Andeutung der Material- und Problemfülle dieses Buches.

Systematisch lassen sich die verschiedenen behandelten Probleme unter einige bestimmte Einheiten subsumieren, die auch in der Darstellungsweise des Buches, wenn auch nicht durchaus konsequent, als besondere Objekt- und Problembezirke zur Geltung kommen. Diese Grundbezirke beziehen sich einmal auf die kulturgeographische und morphologische Struktur, auf das paideumatische Wesen der verschiedenen Glieder, auf die historischen Kulturbewegungen und endlich auf die — im wesentlichen künstlerischen — Konkretionen der verschiedenen Kulturen.

Die morphologische Struktur Afrikas als Erdoberfläche und Lebensraum zeigt eine Dreiteilung: In der Mitte nördlich und südlich vom Äquator ein dichtwuchernder Urwaldkern, die Hylaea, das Rückzugsgebiet verdrängter Völker und Kulturen; heute mit größter Ausdehnung um den Golf von Guinea und im Kongobecken. Als zweites Gebiet — die Hylaea umschließend — ein weiter Steppengürtel mit einem herben, aber gesunden Mittelmaß der Vegetation. Dieser Gürtel erstreckt sich von Senegambien bis zum Nil und nach Süden bis zum Sambesi und Kunene. Es ist der Lebensraum der äthiopischen Kultur, die sog. Zega. Im Süden und Norden anschließend sodann je ein Wüstenmeer mit nackt hervortretendem Gestein und in der Nachquartärzeit mit Oasenbildung. Dem Umfang und der Bedeutung nach das wichtigere ist das Wüstengebiet des Nordens, die Sahara, das Kulturgebiet der Hamiten.

Zega und Sahara bilden jeweils den Schauplatz einer einheitlichen Urkultur, und zwar der äthio-

pischen und der hamitischen; ihrem Grundwesen nach verschieden gekennzeichnet als solche tellurischer und chthonischer Art. Diese beiden — von Bachofen¹⁾ vorgebildeten — Grundbegriffe bilden die fruchtbare Basis der ganzen Darlegung und ihrer zuordnenden Gruppierung, indem Fr. die verschiedenen Erscheinungen als Äußerungen der Selbstverwirklichung des paideumatischen Grundwesens ansieht, auch dort, wo es sich um eine Übernahme aus anderen Bereichen also um eine Abwandlung und Anpassung handelt.

Die tellurische Kultur gehört dem Gebiet der Zega an; sie ist charakterisiert durch das besondere „Weitengefühl des Paideuma“. „Der äußere Eindruck aller rein tellurischen Kultur ist das architektonische Herauswachsen aus dem Boden. Der Mensch schläft auf einem Pfahlbett, der Mensch lebt in einem Pfahlhaus, das aus dem Pfahlbett hervorgegangen ist. Das Essen wird auf einem Pfahlrost gesotten. Dies das Äußere. Dem entspricht das Innere: Die Seele der Neugeborenen steigt wie die Pflanze aus dem Boden empor. Die Seele wandert durch die Altersstufen des Menschen bis zum Greise, kehrt zur Erde und von da in den Menschen zurück — im ewigen vertikalen Kreislauf. Im Sozialen ordnet der Älteste, der Jüngere rückt nach. Auch hier im Lebenslauf der Rhythmus der Pflanze. Und dabei ist die ganze Kultur der Pflanze gewidmet; von der schweren Ackerarbeit bis zum dionysischen Frohsinn. Heiliger Jubel umtost die Leiche des Greises, der nun bald wiederkehrt, den wiederzunehmenden Mond, die Reife des Korns und die Weihe reifer Jünglinge. Unbegrenzt wie das Ackerland, das das Sippengehöft umgebende Ackerland, ist die Erde“ (S. 69/70). Grundlage tellurischer Kultur ist also der Ackerbau. Kernzelle ist das Sippengehöft; eine eigentliche Gebietsbegrenzung fehlt; nur bebautes Land ist während der Dauer der Bearbeitung und Nutznießung Besitz; das unbebaute ist Teil der heiligen Mutter Erde. Die Einheit der Sippe wird gebildet durch die Männergesellschaft des Patriarchates. Die Frau selber muß einer anderen Sippe entnommen werden, und da sie der Reinkorporation der Verstorbenen in der Neugeburt dient, aus ihrem eigenen Sippenverband gelöst und der männlichen Seelenreihe eingereiht werden. Daher die Sitte des Brautraubes. Ebenso tritt hier die Nichtbewertung der Jungfraunschaft in Erscheinung.

Die chthonische Kultur haftet an der Wüste, dem toten düsteren Stein. Sie ist charakterisiert durch das „Höhlengefühl“. Die Chthoniker sind Viehzüchter und Fleischesser, Hirten und Jäger. Eingeeengt also in feste Weidegrenzen, innerhalb dieser aber beweglich, während die tellurische Kultur als synonym gilt mit Ruhe im unbegrenzten Raum. Der patriarchalischen Sippe entspringt die matriarchalische Horde. In der gesellschaftlichen Ordnung ist hier die Frau die entscheidende. Die Zugehörigkeit der Kinder richtet sich nach der Mutter; ihr Name und ihr Blut entscheiden. Sie bestimmt Erbschaft, Besitz und Gattenwahl. Die Frau arbeitet; sie verarbeitet die Häute zu Leder, hütet und melkt das Vieh, errichtet Hütte und Zelt, spinnt und webt und verrichtet die Küchenarbeit. Der Mann ist nur Jäger und Krieger. „Im ständigen Abspalten der Nachkommenschaft auf dem Wege von der Großmutter und rückwärts bis zur Enkelin und vorwärts wird der weibliche Körper unsterblich. Dieser uneingeschränkten Beachtung der Physis und der Idee der Ewigkeit der Materie entspricht aber naturgemäß eine ursprüngliche Unfähigkeit, der Seele einen positiven und aktiven Wert beizulegen.“ Die Physis selber aber erfährt eine nur erdenkliche Differenzierung. So wählt die Frau den Mann auf Grund seiner rein physischen Tüchtigkeit, nicht umgekehrt der Mann die Frau als Gefäß für die zurückkehrende Sippenseele. Sie selber setzt der Tüchtigkeit des Mannes ihre Erstschaft gegenüber, während in der Ehe keine Treue erfordert wird.

So stehen sich die tellurische, patriarchalische, mystisch gerichtete äthiopische Kultur und die chthonisch, matriarchalisch, materialistisch und magisch orientierte hamitische Kultur gegenüber.

Die chthonisch hamitische Kultur ist schon zur Zeit des Paläolithikums rein ausgeprägt in Kleinasien und dem Saharaatlas. Diese Tatsache ist insofern wichtig, als sie den Schwerpunkt als im Nordwesten gelegen fixiert, und zwar in Verbindung mit der Eiszeitkultur Spaniens und Südfrankreichs. Von hier aus soll dann die erste mediterrane Kulturbewegung ihren Ausgang genommen haben und zwar als eine Pendelbewegung von West nach Ost, auf dem Landweg nach Lybien bis nach Palästina hinein. Diese sog. paläolithische Pendelbewegung aber hat Italien und die Ägäis nicht berührt. Das

¹⁾ Bachofen, Mutterrecht; es ist eine verdienstliche Tat von M. Schroeter, die viel zu wenig gewürdigten Arbeiten Bachofens neu herauszugeben; siehe „Oknos, der Seilflechter“, Verlag C. H. Beck und „Das lykische Volk“, Verlag Haessel, Leipzig.

weitere Schicksal der hamitischen Kultur¹⁾ wird im Norden bestimmt durch die — durch die Oasenbildung verursachte — Überschichtung mit Fremdkulturen; andererseits durch die Ausbreitung und Versickerung — die als in einem Bogen von Nordwesten über den Osten nach dem Süden verlaufend anzusehen ist — und die damit verbundene Differenzierung in verschiedene Kulturstadien. Jedenfalls aber so, daß im Süden als lebendige Tatsächlichkeit erhalten geblieben ist, was den Norden Afrikas zur Steinzeit erfüllte.

Dem paläolithischen Pendelschlag von West nach Ost entspricht eine Gegenbewegung zur Kupfer- und Bronzezeit, die ihren Ausgang hat in einer westasiatischen ostmediterranen Hochkultur und durch das mittelländische Meer bis Spanien und Kleinafrika und über die Meerengen von Gibraltar hinaus an den Küsten nach Norden und Süden entlang verläuft. Von dieser Grundbewegung aus haben sich nach Innerafrika hinein verschiedene Kulturströme abgezweigt, die als Kulturvorstöße in die oben skizzierten Urformen einschneiden, sich vermischen, überschichten und auf verschiedenen Wegen gegeneinander stoßen. Daraus ergibt sich das mannigfaltige Bild der sog. historischen Kulturen, und zwar i. e. auf Grund dieser verschiedenen Vorstöße als das Nebeneinander der syrtischen, der beiden erythräischen und der atlantischen Kultur.

Die syrtische Kulturströmung²⁾ — von thrakisch-phrygischem Charakter — ist als die nördliche Welle zu bezeichnen, die vom Mittelmeergestade bis zum Niger und Tsadsee vordringt und dann an ihrer südlichen Peripherie in Berührung tritt mit der norderythräischen und der atlantischen Kulturströmung. Sie ist also durch hamitisches Land bis in den Bereich der altäthiopischen Kultur durchgedrungen. Vom 11. Jahrhundert ab steht sie in Berührung mit den islamischen Arabern. Als Reste dieser syrtischen Kultur sind die großen und zahlreichen Grabmäler des Nigertales und die im Verlauf der Bewegung entstandenen Burgbauten und die Lehmarchitektur anzusehen. Daneben bilden die alten Grabgesänge und die Heldenlieder lebendige Zeugen dieser Kultur.

Die erythräische Kulturbewegung hat Afrika von Osten her getroffen. Eine alterythräische Gruppe wird durch eine später nachfolgende mittelerythräische Welle als geschlossene Einheit in den Urwald nach Westen gedrängt. Diese ältere Kultur ist charakterisiert durch besondere Architektur- und Bogenformen, durch Schlitzpauke, eine hohe Kunst der Holzschnitzerei und eine entwickelte Trommelsprache. Es folgen dann — wie im Norden die syrtische — die jüngeren erythräischen Bewegungen, und zwar in zwei Zungen: Die eine nördlich, die andere südlich. Die norderythräische Kultur³⁾, von akkadisch-sabäischem Ursprung, nimmt ihren Ausgangspunkt vom roten Meer, faßt nördlich von Abessinien Fuß und verläuft über das Nilgebiet hin nach Westen bis zum Tsadsee und Niger, wo sie in der Blütezeit der kuschitischen Kultur sich mit den drei anderen Kulturbewegungen berührt. Die süderythräische Kultur⁴⁾, als deren Ausgangspunkt das alte Südarabien — Sabäa und Opfir — gilt, dringt von der ostafrikanischen Südküste gegen Westen vor, wo sie auf die atlantische Kultur stößt und mit der norderythräischen Bewegung in Berührung tritt. Beiden erythräischen Gruppen ist die Kegelhütte gemeinsam, die Verbreitung des Hasens oder des Kaninchens als Fabelhelden, sowie besonders die eigenartige Staatsform einer Beamtenhierarchie mit vier Erzbeamten, ursprünglich Vasallen der vier Weltgegenden. Eine seltsame Erscheinung im Rahmen dieser Kultur bildet auch die rituelle Institution des Königsmordes⁵⁾, dem die religiöse Idee zugrunde liegt, daß des Herrschers Amt: nicht auf Erden zu regieren ist, sondern sich auf seine Gottmäßigkeit vorzubereiten, um aus dem Jenseits die Fürsorge für sein Volk auszuüben. Damit steht naturgemäß der ausgesprochene Tabu-Charakter des Herrschers in Zusammenhang. Diese schroffe herbe, fast „menschheitsentrückte“ Kultur steht im strikten Gegensatz zur „patriarchalischen Anarchie“ ohne Standesgliederung, wie sie der äthiopischen Kultur, auf deren Boden sich die erythräische Kultur vornehmlich angesiedelt hat, eigen ist.

Der syrtischen Kultur mit ihrer Kastengliederung, ihren Burgbauten und Heldengesängen und der mittelerythräischen mit ihrer feingliederigen Staatsform, dem starren Beamtentum und dem rituellen

¹⁾ Siehe Atlas Africanus, herausgegeben vom Forschungsinstitut für K.-M., Verlag Beck; Heft I, Karte 5.

²⁾ Siehe Atlas Africanus, Heft II, Karte 11.

³⁾ Ebda. Heft III, Karte 17.

⁴⁾ Ebda. Heft II, Karte 10.

⁵⁾ Ebda. Heft II, Karte 7: „Der König, ein Gott“.

Königsmord tritt dann als dritte die atlantische Kultur zur Seite mit ihrer Götter- und Priesterhierarchie. Diese atlantische Kultur trifft Afrika vom Westen her — als Fortsetzung der im alten Tartessos angesiedelten Kulturbewegung, soweit sie über die Meerengen von Gibraltar hinausgeführt hatte. Dieser Kultur tritt nun in ihrem weiteren Verlauf in Berührung mit der vom Norden vorstoßenden syrtischen, der von Osten vorgedrungenen norderythräischen und der von Süden kommenden süderythräischen Kulturbewegung. Die Götterlehre dieser atlantischen Kultur hat sich fast unberührt erhalten im heutigen Joruba an der Nigermündung und ist der Goldküste entlang in den stark „vernegerten“ Priesterherrschaften des Kongobeckens aufgegangen. Es ist eine Kultur der großen Siedelungen und der geschlossenen Sippenverbände, der großen Architekturanlagen mit Innenhof, in deren Mitte als „Mittelpunkt des Lebens“ der Tempel steht. Nach alter Götterlehre waren die Götter einst mächtig auf Erden und sind damit auch zu Sippen- und Ahnengöttern geworden. Daneben aber gelten sie als Naturgottheiten. Die Priesterschaften gelten als Nachkommen dieser Götter. Mittelpunkt der atlantischen Kultur (die nach Fr. Parallelen zur etruskischen Kultur liefert) war Ufa-Ife, während die Beninherrscher und andere Reiche — wie das der Aschanti — als Epigonen und Epigonenreiche der alten ufasischen Kultur anzusehen sind.

Für alle Weiterentwicklung dieser frühhistorischen Kulturen soll dann entscheidend gewesen sein, daß durch die Vorstöße der dorisch-griechischen Völker die schon morsch gewordene „Wagerechte der mediterranen Kulturbewegung“ zertrümmert wurde und daß hinter die ins innere Afrika vorgedrungenen Kulturströme sich gleichsam wie eine Barriere die Sahara geschoben habe, so daß Afrika isoliert — aber innerlich bereichert — sich selbst überlassen blieb in einer „ewig gleichen Konstante des Geschehens“. Nur die Mittelmeerküsten blieben im Weltverkehr und Sitz einer epigonenhaften Landkultur, in Verbindung mit dem Islam. Islamische Araber waren es denn auch, die im frühen Mittelalter auf der alten syrtischen Kulturbahn ins Innere drangen.

So finden wir heute eine Situation vor, die im Süden jener Kultur der päolithischen Zeit entspricht, wie sie in Kleinafrika durch Funde belegt wird; im Westsudan (Lehmarchitektur) aber neolithischer Kultur mit ihrer Höchstentfaltung des ungebrannten Lehm. Und überall die Reste der alten Kulturströmungen, am primitivsten in den Rückzugsgebieten des Urwaldes und am überschichtesten im Becken des Westsudans, in das die verschiedenen Kulturen einmündeten. Der Norden zudem überlagert durch die in Verbindung mit den Oasen stehende islamisch-arabische Kultur, während das alte Ägypten als in der „Bahn der Hochkulturen“ liegend aus der Gebundenheit afrikanischer „Nebenkulturen“ herausgetreten ist.

Dies vorgezeichnete Schema der afrikanischen Geschichtsentwicklung, das vor allem von einer sehr frühen Zeitsetzung ausgeht und auf der Annahme direkter Beziehungen zu einer westasiatischen und ostmediterranen Hochkultur basiert, gibt nun zugleich das feste Gerüst zur Einordnung und Gliederung der Kulturdokumente, der Funde und Denkmäler. Das Material der künstlerischen Konkretionen ist dabei geordnet auf Grund der morphologischen Dreigliederung, indem der Sahara der Stein, die zeichnerische Fläche, die Petrographik, der Zega die Architektur und der Hyläa die Holzplastik als Entsprechungen zugeordnet werden.

Die quartäre Petrographik wird der chthonisch-hamitischen Kultur zugeordnet; und zwar als eine der Glyptik zeitlich folgende künstlerische Äußerung. Ihre Entwicklung weist dieselben Grundzüge auf wie die der eiszeitlichen Kunst Spaniens und Südfrankreichs. Doch fehlen in Kleinafrika die erste und die vierte Stufe der außerafrikanischen Entwicklung. Der Höhepunkt liegt im Magdalénien. Echte Felsmalereien wie im franz.-kantabrischen Gebiet und das geometrische Ornament sind in Afrika nicht nachzuweisen. Den Steinritzungen schließen sich die zwar sehr verschiedenen sudanischen Felsmalereien an, die von Burschen zur Reifezeit ausgemalt wurden, sowie die Malereien der südafrikanischen Steppengebiete. Diese hier aufgezeichnete Verbindung, die ihrer Kühnheit nach überraschen mag, ist von großer Bedeutung, vor allem im Hinblick auf die Deutungsversuche. So haben die mit Pygmäen gemachten Erfahrungen und Beobachtungen es wahrscheinlich gemacht, daß diese alten Felsbilder mit Beschwörungsmagie (Blut- und Lichtzauber) in Zusammenhang stehen. Die Verbindung mit Tumuli und ihre Ostorientierung weisen außerdem auf einen Zusammenhang mit Toten- und Sonnenkult hin¹⁾.

¹⁾ Vgl. auch Hádschra Máktuba, Veröffentlichung des Forschungsinstitutes f. K.-M.; heraus-

Für die Architektur ergibt sich dem Material nach das reichste und fesselndste Bild. Auch wird hier die Erkenntnis des paideumatischen Unterbaus besonders wertvoll und fruchtbringend¹⁾. Der chthonischen Lebensweise entspricht die Bauweise der Erdgrubenbauten, der Steinbaugräber und des Schichtbaus; die Höhle, die einfache Erdmulde, der Erdfen, die Erdgrube und der Silospeicher; im Verlauf der Entwicklung sodann die sog. Kreuzkelleranlagen, als eine besonders der Frau zukommende Hausungsart — mit dem ebenen Eingang und einem Einstiegsloch. Aber auch in der Oasenarchitektur, die meist fremden Ursprungs ist, erweist sich noch das hamitisch-chthonische Höhlengefühl und die diesem entsprechenden Urformen als wirksam; so in der Bauart mit Arbeitshof, Impluvium, Kellergeschoß und den langen dunklen überdeckten Gängen, weiterhin in der eigenartigen Matamata-Bauweise des südöstlichen Tunis mit dem von Osten gekommenen Tonnengewölbe und dem tiefeingeschnittenen Wabenbau um einen Innenhof.

Die äthiopisch-tellurische Bauweise wird charakterisiert durch das Pfahlbagerüst, als Ausdruck des Über-den-Boden-sich-Erhebens. Hier herrschen die Pfahlbauhütte, das Pfahlbett und der Pfahlrostspeicher. Die Hütte ist im Anschluß an die Grundform des Bettes als Rechteck angelegt. Die runde Kegeldachhütte der mittlereythräischen Kultur wird dann im äthiopischen Gebiet der bestehenden Pfahlbauweise angepaßt. In den Barlaba-Bauten, in dem im Sudan erhöhten Sitze des Mannes, und in den Hütten der Kassai ist diese alte Grundstruktur noch spürbar und kenntlich zu machen.

Die reichste architektonische Formfülle findet sich im Westsudan, gemäß der Tatsache, daß ja fast alle Kulturströmungen nach hier durchgesickert sind. Als Beispiel der alten zu Ende gehenden hamitischen Auffassung (im Verlauf ihrer Südausbreitung in den Sudan hinein) tritt uns die Kreuzkelleranlage von Mopti entgegen, mit der eleganten kunstvollen Bearbeitung der Lehmflächen und der Verwendung von Luftziegeln. In der Erdwohnung von Bussangsi, die in eine Erdgrube versenkt ist, mit dem Einstiegsturm, dem Gebetswinkel und Holzstangengerüst, aber ein Beispiel der von den Äthiopen her befruchteten neuen Formwelt des Westsudans.

Als Höhepunkte eigenartiger und selbständiger Bauart können die Bauten des syrtischen Kreises gelten mit den dreigeschossigen Rundburgen, der auffälligen Torbehandlung, dem Reliefschmuck und der späteren Ausbildung der Fassade. Ton und Lehm bestimmen hier die Formwelt; ein Schwelgen in runden weichen Formen und Flächen. Wie denn überhaupt der Lehm die Anregung bildet für eine Reihe von Sonderformen, teils unter Abwandlung älterer Formen, wie das Beispiel von Timbuktu zeigt, oder unter Verwertung neuer von Osten kommender Elemente wie Tonnengewölbe und Kuppelbau. Von Wichtigkeit ist neben dem syrtischen Gebiet aber auch das der nörderythräischen Kultur, besonders Nubien. Hier — wie auch im Süden zwischen Schari und Senegal — macht auch in der Architektur die reichere Differenzierung der Kultur sich geltend. Und zwar in jenem Nebeneinander einer prunkhaft überreichen Stadtkultur mit schweren gemauerten Wänden, der Lehmpalastarchitektur mit Kuppeln, Toren und Mauern und einer feingliederigen Bauernkultur, deren bescheidenere Haussiedlungen noch immer das Holzgerüst durchschimmern lassen. Als letztes Element kommt dann noch der islamisch-arabische Moscheebau hinzu. Rein arabisch beeinflusst ist beispielsweise die Moschee von Timbuktu; eigenartiger der sog. Nigergestil, mit seinen Igeltürmen und Mauerzacken, die auch im Hausbau des Nordostens als vorislamische Besonderheiten auffallen. Im Bereich chthonischen Kulturpaideumas gelten sie als magische Zauber- und Abwehrmittel (gegen den bösen Blick), im Gebiet des Tellurischen aber als Ausdruck eines segenspendenden Phalluskultes.

Als der dritten Zone — der Hylaea — zugeordnet gilt dann endlich die Holzplastik. Die Gründe, warum Ostafrika und die Zega arm an Plastik sind, werden darin gesucht, daß weder das imaginative Wesen tellurischer Kultur der Äthiopen noch die magisch gerichtete Kultur der Hamiten, die sich ja der Ostküste entlang angesiedelt haben, der Plastik Möglichkeiten zur Ausbildung bieten. Der hamitische Wall aber ist — wie die Funde von Ometo und Bari zeigen — nur durch die erythräische Welle durchbrochen worden. Wo aber auf hamitischem Boden sich plastische Funde finden, gehen diese auf Fremdeinflüsse zurück, wie vornehmlich in Kleinafrika. Das eigentliche Hauptgebiet für Plastik aber ist West- gegeben von L. Frobenius und H. Obermaier; Verlag K. Wolff, München. Bisher 1. Lieferung erschienen.

¹⁾ Siehe auch Atlas Afr., Heft I, Karte 2: „Bett und Haus“.

afrika. Im Gegensatz zur strengen einförmigen und armen Formwelt des Ostens eine üppig reiche wuchernd und blühende Formwelt. Als älteste Zeugnisse, und zwar aus der Zeit der ufasischen Blüte der atlantischen Kultur führt Fr. die Terrakotten und das Steininventar von Ife an. Hier blühte — wie noch heute in Joruba ersichtlich — eine reiche plastische Kunst im Anschluß an die templare Kultur mit ihrer reichen Götterlehre. Die Plastik von Benin, von Kamerun und des Kongogebietes sieht Fr. nur als epigonenhafte Ausläufer an; eine Kunst, die sich aber lebendig erhalten habe auf Grund des fast ausschließlich verwerteten Holzmaterials, das im Gegensatz zum Stein durch seine rasche Vergänglichkeit zur Neubildung auffordert und dadurch Können und Tradition lebendig erhält.

Dieser der Plastik gewidmete Teil der Arbeit bleibt als Ganzes jedoch allzu summarisch und matt. Denn hier ist zweifellos die unmittelbare Erfassung gehemmt durch die einseitig historisierende Einstellung, die entweder die vorhandenen Objekte als Epigonenkunst brandmarkt oder aber, wo es sich um die weit zurückdatierten Ife-Arbeiten handelt, allzu sehr den Fäden nachgeht, die zu den außer-afrikanischen Einflüssen und Quellen hinleiten. So ist auch das Problem der Naturentfremdung der Form nicht als eine von religiöser Auffassung bedingte innere Wandlung gefaßt, sondern lediglich als Degeneration. Die afrikanische Kunst ist für Fr. keine selbstgeschaffene, sondern eine abgeleitete, die wohl eigenem Wesen entspricht und voller Ernst ist, aber mit der aristokratischen Vornehmheit der polynesischen Kunst oder der phantasiereichen der melanesischen sich nicht messen könne.

Noch einmal mag betont werden, daß diesem Buch — auch wenn eine klaffende Lücke zwischen den in so frühe Zeiten hinaufdatierten Kulturerscheinungen und Bewegungen und dem, was Afrika bis in die letzte Gegenwart hinein war, bestehen bleibt — das große Verdienst bleibt, nicht nur die Einheit dieser Kultur, sondern zugleich auch ihre reiche innere Differenziertheit aufgezeigt zu haben. Um so wichtiger, als diese so lange in sich verharrend gebliebene Kultur durch den letzten europäischen Einbruch erschüttert und dem Untergang geweiht ist.

Unter dem Titel „Das sterbende Afrika“ hat dann Frobenius nochmals gesondert in herrlichen Abbildungen ein Bild dieser verschwindenden Kultur gegeben, während die noch nicht abgeschlossenen Veröffentlichungen über die urzeitlichen Felsbilder Kleinafrikas (s. Fußnote S. 266) und des Atlas Afrikanus mit seinen instruktiven Kartenzeichnungen (s. Fußnote S. 265) wichtige Ergänzungen zu den Darlegungen und Auffassungen dieses Afrikabuches geben.

Abschließend sei noch gesagt, daß das Buch in der dem Verfasser eigenen Art voller Mut und Tempo, lebendig und temperamentvoll geschrieben ist.

KARL WITH.

W. O. I. NIEUWENKAMP, Zwerftochten op Bañ met 108 Teekeningen en 1 Kaart. Verlag Elsevier, Amsterdam. 2. Aufl. 1922.

W. O. I. NIEUWENKAMP. Verlag Kon. Kunstsaa! Kleykamp, den Haag 1924.

Die Gelegenheit des 50. Geburtstages sei als Anlaß genommen, auch an dieser Stelle auf das — außerhalb der holländischen Heimat viel zu wenig gewürdigte — Werk Nieuwenkamps hinzuweisen. Mit Recht haben seine Freunde in diesem Sommer bei Kleykamp im Haag eine große Ausstellung seiner Arbeiten veranstaltet, zu der auch eine schön ausgestattete Festschrift erschienen ist. An dieser Stelle kann lediglich seine auf die Ethnographie, Geographie, Volkskunde und Kunst Indonesiens bezügliche Arbeit als Forscher, Zeichner und Sammler Beachtung finden. Auf vielen Reisen hat Nieuwenkamp den Archipel durchfahren und auf den kleinen meist unbekannten Inseln Station gemacht. So besuchte er u. a. außer Bali, Timor, Leti, Lombok, Alor, Roti und Sumba. Und die Erträge dieser Reisen formen ein um so wichtigeres Dokument, als ja auch diesen Kulturen das Los des Unterganges beschieden ist; und das Bodenständige immer mehr sich unter fremden Einflüssen verliert.

Diese Erträge sind verschiedener Art. Sie bestehen einmal aus einer kostbaren und selten reichen Sammlung künstlerischer Dokumente Indonesiens, wie Kisse, Textilien, Gerät, Skulpturen usw. Dann aber in einer großen Reihe von literarischen Aufzeichnungen, Berichten, in denen N. seine Beobachtungen niedergelegt hat. Unterstützt und illustriert durch eine riesige Zahl von Zeichnungen. Und auf dieser Verbindung von Bericht und Zeichnung, von Forscher, Künstler, Techniker, Architekt und Schriftsteller beruht der lebendige Wert dieses sachlich unschätzbaren Oeuvres. Nieuwenkamp ist Künstler. Deshalb verschmäh! er die Kamera und kann sich das erlauben. Er tut es nicht aus altmodischen Grillen, sondern



Fig. 1. Vorratsspeicher auf einem Gehöft in Timor. Zeichnung von W. O. J. Nieuwenkamp.



Fig. 5. Opferhäuschen auf Timor. Zeichnung von W. O. J. Nieuwenkamp.

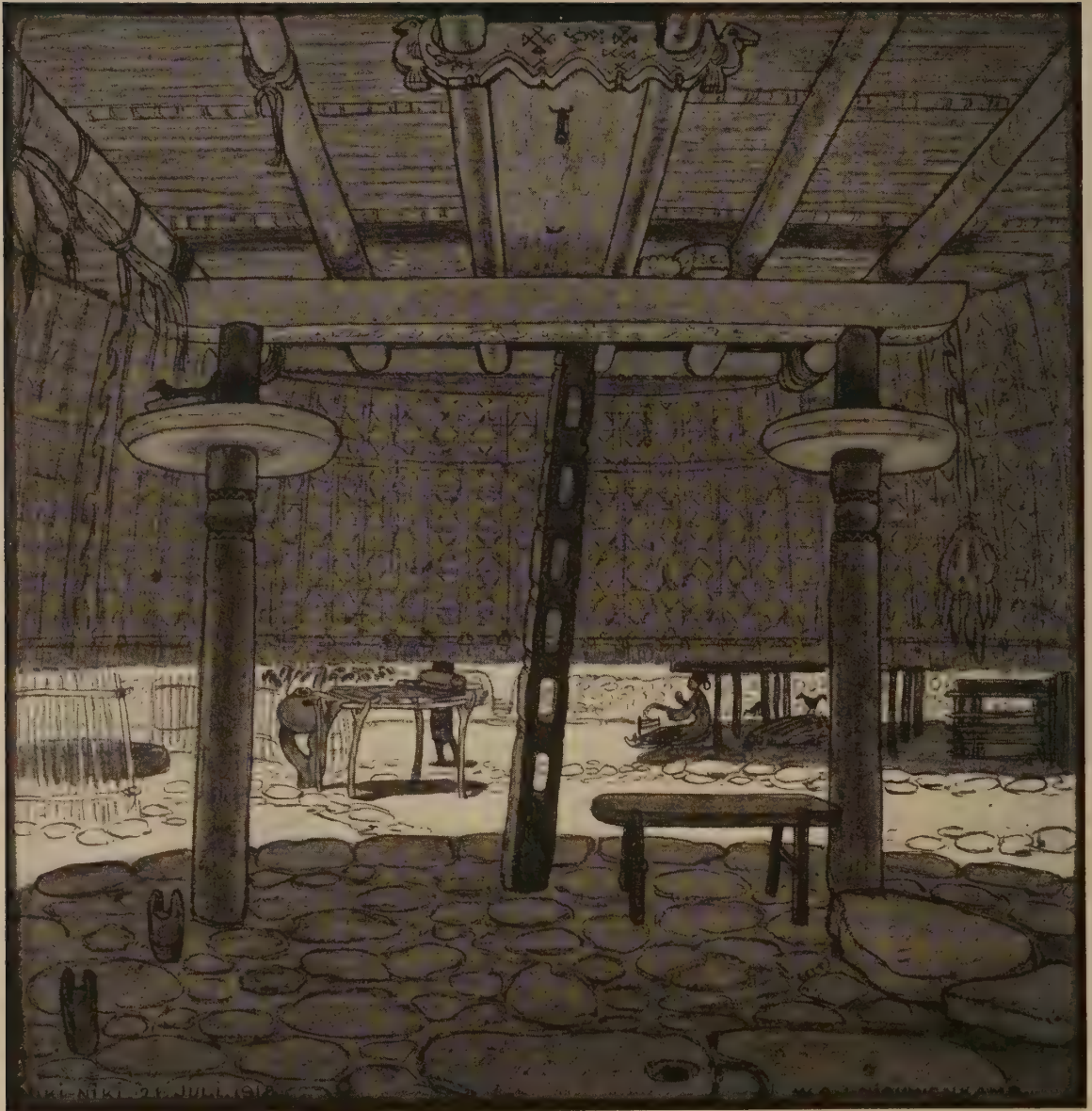


Fig. 2. Unterer Raum in einem Vorratsspeicher auf Timor.
Zeichnung von W. O. J. Nieuwenkamp.

ist sich des Vorzugs einer Zeichnung und des Vorzugs dieser seiner Begabung bewußt. Nicht als ob damit etwas gegen eine photographische Aufnahme gesagt sei. Im Gegenteil, die lebendige Unmittelbarkeit und den unerschöpflichen Reichtum einer Situation kann nur diese gerecht werden. Man denke etwa an die herrlichen Aufnahmen von Krause aus Bali und Borneo! Aber ebenso versagt auch die Kamera in vielen Situationen, wo eine Aufnahme das Dunkel nicht zu durchdringen und zu entschleiern vermag, oder nur eine andeutungsweise summarische Situation wiederzugeben vermag, wo gerade eine gleichmäßig klare, übersichtliche und detaillierte Wiedergabe unerlässlich wäre. Gerade im Hinblick auf sachliche Details, auf technische Besonderheiten usw. vermag eine Zeichnung viel inniger eine literarische Beschreibung zu erklären und anschaulich zu machen als eine photographische Aufnahme. Kurzum, eine Zeichnung ergänzt hier die photographische Aufnahme, wie ein Grundriß und ein Querschnitt nötig sind zum Verständnis der Struktur und des Organismus eines Baues.

So sind denn auch die Zeichnungen von Nieuwenkamp von größtem instruktivem Wert. Sie gehorchen den Anforderungen, die gerade an solche verantwortungsvollen Zeichnungen gestellt sind; d. h. sie sind zuverlässig, nüchtern, klar, exakt und auch mit einem tiefen und praktischen Verständnis für die technischen Gegebenheiten gemacht. Hinter diesen Zeichnungen steht ein lebendiger und feinfühliges Mensch, der zudem über eine geradezu jogihafte Geduld und Ausdauer verfügt.

Bedenkt man, daß die Bibliographie seiner Arbeiten nicht weniger als 91 — von ihm zugleich illustrierte — literarische Arbeiten in Form von Aufsätzen, Reiseberichten oder Büchern und Mappenwerken umfaßt, so kann man beurteilen, welche Arbeitskraft hier auch der ethnographischen Wissenschaft dienstbar geworden ist. Am bekanntesten dürfte seine in zweiter Auflage erschienene Publikation über Bali — *Zwerftochten op Bali* — geworden sein.

Als Beispiel seiner Arbeit als Zeichner und Forscher lasse ich hier einen kurzen Bericht von Nieuwenkamp über einen Vorratsspeicher und ein Opferhäuschen auf Timor folgen, der im 8. Jahrgang der Zeitschrift *Nederlandsch-Indië, Oud en Nieuw* (s. S. 273) erschienen ist.

KARL WITH.

W. O. I. Nieuwenkamp, Ein Vorratsspeicher und ein Opferhäuschen auf Timor.

Der Vorratsspeicher — *löpò* —, den ich auf Zeichnung 1 (Taf. 80) abbilde, steht auf dem Gehöft einer der Frauen des *fettor* von Noi Boenoe, Toea Isoe zu Niki-Niki im Innern von Timor.

Von einem Hügel übersieht man das ganze Gehöft, das von niedrigen, lose aufgestapelten Mauern umgeben ist. Das Gehöft ist von Wegen durchschnitten; die mit Stroh gedeckten Hütten sind armselig. Um so auffälliger ist der riesenhafte, bienenkorbartige Vorratsspeicher, der hoch und massiv die Wohnbauten überragt.

Der Speicher steht auf einer runden Erhöhung, die ganz mit Steinen verkleidet ist; auf vier Pfählen; selber rund und vorzüglich geschützt gegen Wind und Wetter durch eine dicke Lage von langem getrocknetem Gras, das fast bis auf den Sockel herunterfällt. Unterhalb des Speichers ist ein großer runder Raum, wie ein Saal, der durch eine Öffnung zwischen Dach und dem Steinsockel Licht erhält (s. Zeichnung 2, Taf. 81). Die vier Pfähle, von denen zwei auf der Zeichnung zu sehen sind, tragen einen halben Meter unterhalb des Querbalkens dicke steinerne Scheiben, die als Schutz gegen Ratten und Mäuse dienen, damit diese nicht in den Speicher können. Die Unterseiten der beiden verbindenden Vierkantbalken sind mit einem Krokodilornament verziert. Auf diesen Balken liegen sechs runde Bäume, die den Speicherboden tragen. Zwischen den beiden mittleren Rundbalken liegt eine breite verschiebbare Holzplatte, die als Eingang dient. Außerdem sind die beiden Balken noch verbunden durch ein geschnitztes Brett. Auf einer zierlichen, schmalen, aus einem Stück Kokosholz geschnittenen Leiter kann man nach oben klettern. Die Speichen sind gerade ein Fuß breit. Die Leiter steht lose und wird abends runtergenommen. Auch sieht man auf der Zeichnung am linken Balken die ersten Maiskolben der neuen Ernte hängen.

An der Innenseite des vorstehenden Daches sieht man die zahlreichen Spanten, an denen die runden Stangen befestigt sind, die die Decke von getrocknetem Gras tragen. Spanten und Stangen sind regelmäßig angeordnet und fein bearbeitet und durch Rotan fest verbunden. Die Enden der vertikalen Spanten sind jeweils zwischen zwei Stangen befestigt, und zwar mit kunstvoll geflochtenem Rotan. Außerdem ist das ganze Rahmenwerk mit Tauen aus schwerem *arzen*-Geflecht durchflochten. An den

Stellen, wo die schwarzen Taue sich überschneiden und kreuzen, sind sie mit farbigen Fäden umwunden, so daß jede dieser Stellen einem farbigen Stern ähnelt. An einzelnen Stellen sind zwischen den Spanten breite, verzierte und ausgeschnittene Balkenstücke mit Kerben angebracht, die als Haken dienen (s. Zeichnung 3, Taf. 82).

Im Innern des Speichers ist es dunkel, da das Dach keine Fenster besitzt und also nur durch die geöffnete Bodenluke Licht kommen kann. Eine genaue Untersuchung war daher nicht möglich. Doch befand sich in der Nähe ein anderer lõpò, aus dem der Holzboden verschwunden war, so daß hier die innere Konstruktion zu erkennen war.

Dieser Speicher gehörte ursprünglich dem Kronprinz von Amanoebang, Kòkò Soefa Lēoe (Kòkò ist der Name einer Giftschlange, Soefa Lēoe bezeichnet soviel wie heilige Blume). Der Kronprinz war der Sohn von Radja Bil Nope Soefa Lēoe, der im Oktober 1910 in Niki Niki fiel. Von der „giftigen Schlange“, Sohne der „heiligen Blume“ ist es nicht bekannt, ob auch er in Niki Niki gefallen ist oder ob er nach Portugiesisch-Timor geflüchtet ist. Jedenfalls ist er nicht zurückgekommen, und auch sein Vorratshaus wurde nicht mehr in Gebrauch genommen und verfiel daher.

Die vier runden Säulen des Speichers sind, abgesehen von der runden Bodenerhöhung, 3 m hoch und 30 cm dick. Die zwei Balken, die auf den Säulen ruhen, sind 5 m lang, 16—25 cm dick, an den Enden leicht verziert und wie die Säulen aus rotem Holz. Auf diesen zwei Querverbindungen liegen sechs Balken (s. Zeichnung 4, Taf. 83). Von diesen sind die vier inneren an einer Seite durch ein schweres Stück Holz (3,75 m lang und 18—25 cm dick) verbunden, das verhindern soll, daß die Lukenplatte, die zwischen den zwei inneren Balken läuft, nicht beim Öffnen gegen das Dach geschoben wird, dessen Grasstrohbedeckung dadurch beschädigt werden würde.

An den Außenenden der sechs Balken ruht eine kräftige Querstange von pinangholz, an die die 52 Dachspanten gebunden sind. Nach unten zu folgen dann noch zwei — noch schwerere — Querstangen und nach oben zu vier immer kleiner werdende; diese letzteren sind aus tjemaraholz. Im ganzen sind es also 7 Querstangen, an denen die Dachspanten befestigt sind.

In der Mitte der 2 mittelsten Flurbalken liegt ein schwerer Holzblock, auf dem der sog. König steht (die aufrechtstehende Mittelsäule), 5 m hoch und in Höhe von 3,60 m durchbohrt. Durch dies Loch ist ein Querbalken von 4,50 m gelegt, dessen Enden auf je einem Pfeiler ruhen, die auf einer vierkantigen Basis an der Mitte der beiden äußersten der 6 Flurbalken aufstehen.

Am Außenende dieses oberen Querbalkens ist auch einer der 7 oben erwähnten Querstangen des Daches befestigt, die außerdem noch von 4 Stangen gestützt wird, die auf den äußeren Enden des 2. und 5. Flurbalkens stehen.

Zwischen dieser Dachstange und dem Boden ist noch eine weitere solcher Stangen aus tjemaraholz angebracht, während eine dritte wesentlich kleinere 1 m höher liegt. Die oberste tjemarastange liegt auf einem Kreuz an der Spitze des Königspfeilers auf. Sämtliche 52 Spantenspitzen sind an dieser nur noch 1 m Durchmesser großen Dachstange befestigt. Die Spanten selber sind von außen an die 7 Querstangen gebunden, während außen auf diese 52 Spanten wieder die 55 dünnen Spanten gebunden sind, an denen die Grasbedeckung befestigt ist.

Das ganze Bauwerk wird durch eine schwere steinerne Spitze bekrönt (s. Zeichnung 1, Taf. 80).

Die 5. Zeichnung (Taf. 80) gibt noch eine Ansicht des Gehöftes von Tassi Mèlah in Tjamplong. Vorn steht das heilige Haus, Panoh Lēoe, von einer dünnen Hecke aus Stämmen umgeben. Hier und da hängt Schädel eines geopfert Rindes. Das Haus selber besteht aus einer etwa 1 m hohen Wand von in den ein Boden gerammten Pfählen, über die das Strohdach hinweghängt. Die Spitze des Daches ist bescheiden verziert. Auf höheren Befehl mußte Tassi Mèlah den Eingang durch Baumstämme verschließen, die einzeln herauszunehmen sind. Auf dieselbe Weise ist auch das Häuschen verschlossen. In der Mitte der dunklen Hütte steht ein dicker Pfahl, ni lēoe, der heilige Pfahl, der die Spanten trägt, an denen das Stroh des Daches festgebunden ist. Vor dem Pfahl steht ein Opfertisch tola, der aus einem flachen Stein und vier kleinen Pfählen besteht. Auf der tola liegt ein roher kei, die fatoe toenaf, in die die Gottheit, wenn sie gerufen wird, eingeht; auf dem kei steht eine Kerze aus Bienenwachs. Am Pfahl hängen über dem Opfertisch zwei heilige Schwerter, ein Gong, ein altes Feuersteingewehr, eine Tasche und eine Flasche, in einem roten Lappen eingewickelt. In der Tasche sind verschiedene heilige Kräuter, ein roter Lappen



Fig. 3. Innenseite des unteren Dachrandes.
Zeichnung von W. O. J. Nieuwenkamp.

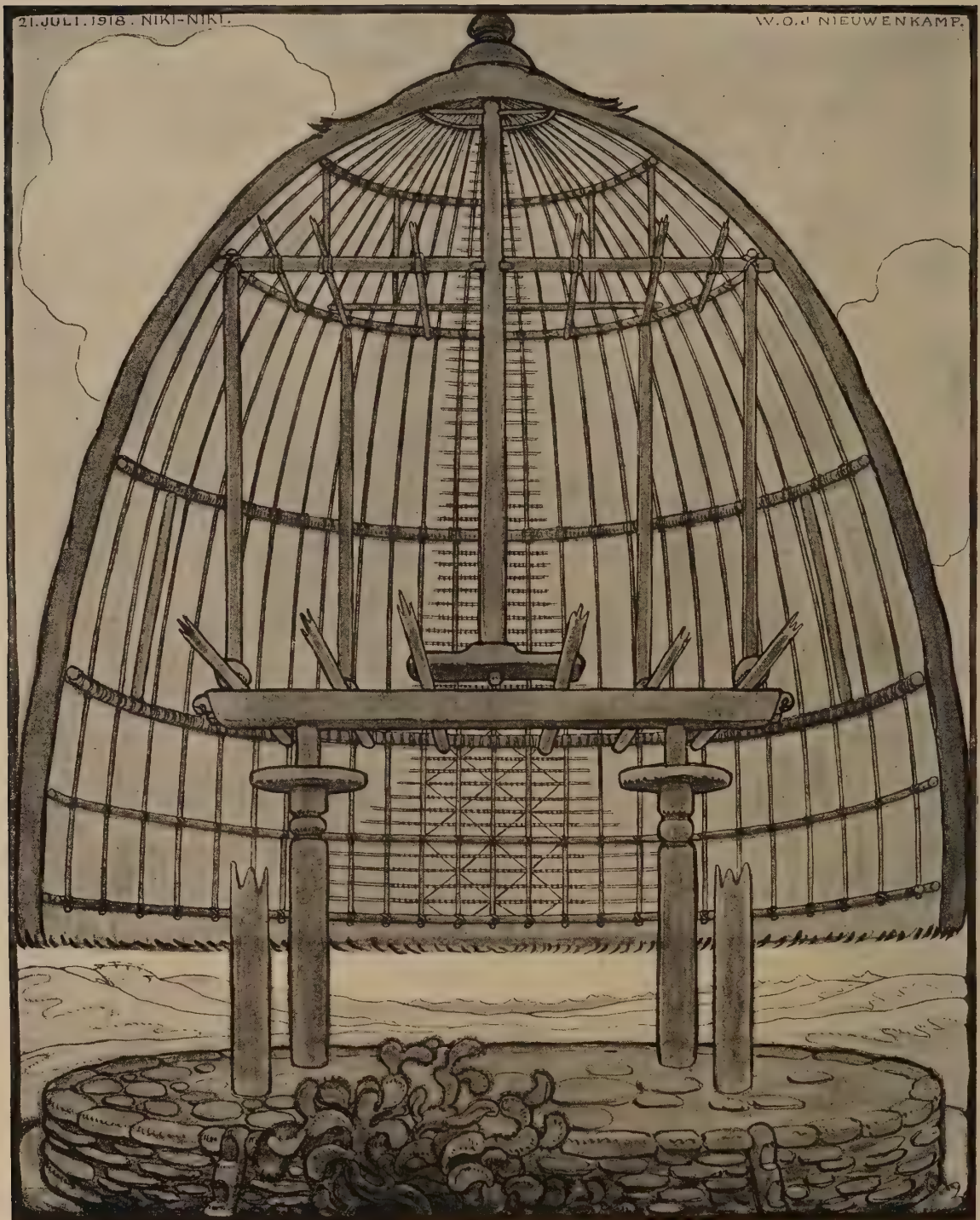


Fig. 4. Inneres eines Vorratsspeichers auf Timor.
Zeichnung von W. O. J. Nieuwenkamp.

und ein weißes Band. Das rote Tuch dient dazu, um die Kräuter auf der Opfertafel drauf zu legen. Wenn man die Kräuter mit Sirih, pinang und Kalk kaut und sich mit dem Gemengsel die Brust bestreicht und das weiße Band umwickelt, so — heißt es — soll man im Kampf unverwundbar sein.

Die Flasche dient zum Regenzauber. Am Dach hängen einige Kolben djagoeng, die ersten der neuen Ernte, eine Anzahl von Unterkiefern von Schweinen, die hier geopfert sind, und einige Töpfe, Körbe und Löffel, die beim Opfern gebraucht werden.

Der Rauch der vielen Opferfeuer haben das ganze Innere mit einer dicken schimmernden schwarzen Kruste überdeckt.

Die Konstruktion des Wohnhauses von Tassi Mèlah ist dieselbe wie bei dem Opferhäuschen. Nur ist es größer und durch Zweige und Stengel ein kleines Portal abgetrennt und eine Tür aus einer eingerahmten Holzplatte hineingesetzt. Vor dem Haus steht ein Pfahl mit einem Opferstein, haoc tes. Im übrigen war es im Haus ebenso unwirtlich und verfallen wie im Opferhäuschen. Übers. K. W.

THEODOR-WILHELM DANZEL, Prinzipien und Methoden der Entwicklungspsychologie. Grundlinien einer psychologischen Entwicklungsgeschichte von Kultur und Gesellschaft. In Emil Abderhaldens „Handbuch der biologischen Arbeitsmethoden“. Lieferung 46. Berlin und Wien 1921.

THEODOR-WILHELM DANZEL, Kultur und Religion des primitiven Menschen. Einführung in Hauptprobleme der allgemeinen Völkerkunde und Völkerpsychologie. Stuttgart 1924. Verlag Strecker und Schröder. 140 S. Mit 16 Tafeln und 15 Abbildungen.

THEODOR-WILHELM DANZEL, Magie und Geheimwissenschaft in ihrer Bedeutung für Kultur und Kulturgeschichte. Stuttgart 1924. Verlag Strecker und Schröder. 213 S.

THEODOR-WILHELM DANZEL, Mexiko I. Textteil: Grundzüge der altmexikanischen Geisteskultur. Bildteil: Altmexikanische Bilderschriften. Hagen i. W. und Darmstadt, Folkwang-Verlag 1922 (jetzt: Georg Müller in München) 59 S. und 67 Tafeln.

THEODOR-WILHELM DANZEL, Mexiko II. Textteil: Kultur und Leben im alten Mexiko. Bildteil: Mexikanische Plastik. Hagen i. W. und Darmstadt, Folkwang-Verlag, 2. Aufl. 1923 (jetzt: Georg Müller in München) 32 S. und 76 Tafeln.

THEODOR-WILHELM DANZEL UND HEDWIG DANZEL, Sagen und Legenden der Südsee-Insulaner (Polynesien). Hagen i. W. und Darmstadt 1923. Folkwang-Verlag (jetzt: Georg Müller in München).

In rascher Folge hat Dr. Theodor-Wilhelm Danzel, Privatdozent an der Universität Hamburg, den wertvollen Ertrag seiner gedankenreichen Forschung vorgelegt, die der Ethnologie und Kulturgeschichte durch tief eindringende psychologische Analyse vielfach neue Bahnen weisen. In der Spanne eines Jahres, von 1923—24, hat er nicht weniger als 4 Bücher gegeben. Um sie zu würdigen möchte ich auf ihre völkerpsychologische Grundlage zurückweisen. Danzel hat uns eine reichhaltige, in sich geschlossene Kulturpsychologie gegeben in dem Beitrag „Prinzipien und Methoden der Entwicklungspsychologie“ in Prof. Emil Abderhaldens „Handbuch der biologischen Arbeitsmethoden“. Schon hier stellt Danzel die gegensätzlichen kulturpsychologischen Typen, den „emotionalen Typ des homo divinus“ (d. i. der sog. „primitive Mensch“) und „den intellektuellen Typ des homo faber“ (d. i. der die Natur rationell und technisch bewältigende Kulturmensch) gegenüber. Psychologisch wertvoll aber ist der Nachweis, daß sich trotz des kulturellen Abstandes geschichtlich zwischen ihnen ein Entwicklungsgang in zahllosen Übergängen und Zwischenstufen vollzieht. Diesen Gedanken, mit dem Danzels psychologische Arbeit abschließt, wird nun an einem weiten Material anschaulich gemacht in dem Buche „Kultur und Religion des primitiven Menschen“. Es ist bewundernswert, daß hier wohl alle Seiten der Geisteskultur in engem Rahmen behandelt werden, natürlich in knappen Umrissen, aber doch mit viel Anschaulichkeit und wertvollen neuen Gedanken. Danzel will das Verständnis für das Leben und Denken des primitiven Menschen erschließen. So führt er uns in durchaus allgemein verständlicher Darstellung in die ganze Denkweise der Primitiven ein und verfolgt nun durch Kunst, Sprache, Medizin, Kalenderwesen, Religion, Drama, Tanz, Musik, Schrift die Anfänge der Wissenschaft, das Recht, das Zählen und die epische Dichtung. Schon am Stoffe sehen wir, daß der primitive Mensch eigentlich schon alles besitzt, was den Gehalt der hohen Kulturen ausmacht. Das Wesentliche für das Verständnis des Primitiven ist,

daß er das alles in anderer Weise besitzt als der Kulturmensch. Die magische Denkweise gibt den Dingen überall eine andere Bedeutung und Stellung im Weltbilde. Es ist nun Danzels besonderes Verdienst, die Denkweise als ein für den Primitiven durchaus zweckmäßiges Mittel zu erweisen. Was uns das rationale Denken, das Erkennen zur Bewältigung der Natur leistet, das bedeutet dem Primitiven für seine ganz andere Einordnung in den Zusammenhang der Dinge die magische Denkweise. Sie durchdringt sein ganzes Leben und wird für uns mehr als roher „Aberglaube“, wenn wir sehen, daß sie für eine bestimmte Kulturstufe als etwas Sinnvolles verständlich zu machen ist.

Was in dem genannten Buche in weitestem Umfange grundlegend dargestellt ist, das führt ein zweites Werk nach einer Seite hin, mehr geschichtlich, durch, und zwar wird der entscheidende Begriff der Magie in den Mittelpunkt gerückt. Das bietet Danzel in dem Werke „Magie und Geheimwissenschaft in ihrer Bedeutung für Kultur und Kulturgeschichte“. Das ganze Buch behandelt eigentlich das eine viele erörterte Problem, in welchem Verhältnis Magie und Religion zueinander stehen. Die letzte ausführliche Darstellung ist die von N. Söderblom, Das Werden des Gottesglaubens (Leipzig 1916, S. 214 bis 223). Mit den Ausführungen Söderbloms, von denen er ganz unabhängig ist, berührt sich Danzel einmal darin, daß er eine scharfe Grenze zwischen Magie und Religion nicht festlegen will, sondern in der Magie durchaus religiöse Motive anerkennt. Dagegen scheint auch ihm die technische Anwendung der Magie im Zauber, der den Interessen des Einzelnen dient und vielfach gegen das Interesse der Gemeinschaft als schädigende Macht auftritt, zu der eigentlichen Religion im Gegensatz zu stehen. Unter den Gesichtspunkt der Magie stellt Danzel mit Recht auch ein großes Stück der Kulturgeschichte, weil in der Magie sich ursprünglich eine Gesamthaltung des Menschen ausspricht. Das Buch führt nun diese Auffassung der Magie religionsgeschichtlich in sehr interessanter Weise durch für die primitive Religion, für Mexiko, Peru, Babylonien, Ägypten, China, Indien. Daran schließt sich ein Kapitel über die mittelalterliche jüdische Kabbala und über die Alchimie. Zunächst ergibt sich, daß alle Magie in ihrem Wesen Deutungskunst ist. Darin unterscheidet sie sich von der Wirklichkeitserkenntnis, die das Wesen der Wissenschaft ausmacht. Nun ist aber die Deutung von Tatsachen eine Erscheinung, die keineswegs auf primitives Leben beschränkt ist: Es sind hohe Kulturen, in denen das magische Denken eine große Bedeutung hatte. Und es ist bis heute auch in unserer Kulturwelt nicht erloschen, es erfährt heute sogar, in moderner Gestaltung, eine Neubelebung. Das ist alles nur möglich, wenn diese Deutungskunst eine psychologische Grundlage hat. Zahlreiche magische Bräuche, z. B. die Vorzeichendeutung, erklären sich als ein Mittel instinktiv geübter Suggestion. Wir sehen heute deutlicher als früher, daß suggestive Einwirkungen auf allen Gebieten des Lebens eine große Rolle spielen. Was schon primitive Magie dem Menschen leistete war die Beruhigung des erregten Gefühls. Die Tatsache, daß das Leben stets vom Ungewissen umgeben und bedroht ist, hat wohl zur Praxis der Magie geführt. Auf dieser Grundlage hat sich auch die Wissenschaft als eine Ordnung von Tatsachen entwickelt, zunächst in Kalenderwesen und Medizin. So fremdartig und unverständlich die religiösen Bräuche vielfach für unser Denken erscheinen, so steht hinter ihnen doch eine psychische Notwendigkeit. Sie haben einen Sinn, den nur unsere begriffliche Sprache kaum aussprechen kann. So mannigfaltige Formen die Magie in den alten Kulturvölkern hat, bei allen ist sie eine Deutungskunst, die irgend das Leben sichern will. Erlebnismäßige Gestaltung des Weltgehalts führt dann zum Mythos und zu einer dem Kultus dienenden Baukunst, deren innere Geschlossenheit darauf beruht, daß sich in ihr das Gemeingefühl einer Kultur monumental gestaltet. Was Danzel im letzten Kapitel über Kunst und Schrift und zuletzt über das heute sich neu gestaltende Erleben der Wirklichkeit, über die Wiederentdeckung des Kultus, über die Rolle der „heiligen Menschen“ sagt — es sind an Novalis anklingende Gedanken — das ist doch weit mehr als Neuromantik. Es ist eine mit den Mitteln wissenschaftlichen Erkennens in das Erleben der Welt eindringende geistreiche Analyse alter und neuer seelischer Bewegungen. Das Buch ist reich an geschichtlichen Durchblicken wie an psychologischen Gesichtspunkten, die sehr beachtenswert sind.

Danzel hat sich nicht nur auf dem weiten Felde der Völkerpsychologie bewegt, sondern die Grundlagen seiner Forschung in dem einen Spezialgebiet der „Philologie“ gewonnen. Als Schüler Ed. Selers ist er einer der wenigen, die uns aus eindringender Sprach- und Quellenkenntnis über Glauben und Denken der altamerikanischen Kulturvölker unterrichten können. Er hat das in 2 wertvollen Bänden über Mexiko getan.

Ich fühle mich nicht berechtigt, über Danzels Mexiko-Werke kritisch zu berichten, da ich ihnen gegenüber, ebenso wie vor den Werken von Ed. Seler nur als dankbar Lernender stehe. Von religionsgeschichtlichen Studien aus war ich zu der Anschauung gekommen, daß kaum eine Kultur in ihrem geistigen Gefüge so schwer verständlich, von unserm Denken aus kaum zugänglich sei wie die mexikanische. Das scheinen mir Danzels Ausführungen nicht nur zu bestätigen, sondern auch zu begründen. Wir müssen uns in eine Kultur hineindenken, die in ihrer ganzen Weltauffassung magisch und mythologisch gerichtet ist. Der erste Band, der uns an der Hand der mexikanischen Bilderhandschriften in den religiösen Kult und die zugehörige Mythologie einführt, stellt ein ungemein gestaltenreiches und kompliziertes System der religiösen Vorstellungen dar. Ganz besonders wichtig ist hier die Erklärung der mexikanischen Menschenopfer, die uns so grausam erscheinen, in denen aber eine ins Ekstatische gesteigerte Mystik zum Ausdruck kommt, die sich über den Zwang des Lebens erhebt. Mit diesem Teil ist dem Religionshistoriker der Zugang zu Mexiko erheblich erleichtert.

Der zweite Band über Mexiko bringt eine reiche Auswahl von Skulpturen, zumeist Götterbilder oder — der kleineren Zahl nach — symbolische Darstellungen mythischen Inhalts. Der einführende Text ist von besonderem Interesse; er gibt eine vortreffliche Darstellung der „Kultur und des Lebens im Reiche der Azteken“. Auch hier tritt stark der religiös-magische Charakter dieser Kultur hervor. Die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse zeigen eine Organisation nach Geschlechtsgenossenschaften, deren es ursprünglich 4 gab. Ihnen entsprechen die noch heute vorhandenen 4 Stadtteile der Hauptstadt. Von besonderem Interesse sind die Mitteilungen aus dem täglichen Leben der alten Mexikaner, die auf einer Zwischenstufe zwischen Stein- und Metallzeit standen. Daran schließen sich allgemeine Ausführungen über die Denkweise des primitiven Menschen und den eigentlichen Sinn von Mythologie und Magie; über charakteristische sprachliche Eigentümlichkeiten des Mexikanischen (nach Walter Lehmanns großem Werk) und über mexikanische Kunst. Das alles bietet viel Lehrreiches.

Als letztes in der Reihe der Werke Danzels nenne ich die gemeinsam mit seiner Gattin Hedwig Danzel herausgegebenen „Sagen und Legenden der Südsee-Insulaner (Polynesien)“. Wie bekannt besitzen die Polynesier eine reich entwickelte Mythologie, die von den Berichtenden freilich vielfach durch falsche Systematisierung entstellt sind. Bei der Fülle an Göttergestalten, bei der vielfachen Wandelung auf den einzelnen Inselgruppen ist diese Mythologie freilich schwer zu erschließen. Ihre Hauptzüge hat Danzel in der Einführung klar entwickelt. Drei Hauptgestalten treten hier in den Vordergrund: Tangaloa als Weltschöpfer und Gottvater, Mani der Kulturschöpfer und Tane, der Windgott und Herr der Seelen. Freilich darf man in den einzelnen Göttern nicht Wesen von fest begrenzter Funktion sehen, sie tragen daneben noch mancherlei andere Züge. Ferner ist die Götterwelt nicht eigentlich organisiert. Nur soviel ist wohl anzunehmen, daß der überwiegende Gehalt der polynesischen Mythologie kosmologisch orientiert ist. Die Naturhergänge werden als Ausdrücke lebendiger, in ihnen waltender Mächte aufgefaßt. Dies zeigen nun die mitgeteilten Märchen sehr deutlich. Ein ganzer Kreis von Schöpfungssagen führt uns mit den Naturerscheinungen verknüpfte Götter vor. Andere Erzählungen, die den Charakter des frei schaltenden Märchens tragen, führen uns Natur- und Menschenleben phantasievoll vor. Auch für den europäischen Leser haben diese Dichtungen durch ihre reich entfaltete Phantasiekunst einen gewissen ästhetischen Reiz. Nur muß man sich, wie bei aller primitiven Dichtung, in die eigentümliche Weltauffassung hineinfühlen. Gewiß gehört hier vieles rein dem Gebiete des Märchens an. Trotzdem hat die Sammlung auch religionsgeschichtlichen Wert, nicht nur durch die auftretenden göttlichen und dämonischen Wesen, sondern weil wir hier in die Grundzüge des Seelenlebens einen Einblick gewinnen.

R. STÜBE.

NEDERLANDSCH-INDIE, Oud en Nieuw; Jahrgang 1923—1924; den Haag. Herausgegeben von L. D. Petit; in Verbindung mit Prof. T. J. Bezemer, Ed. Cuypers. Mr. J. G. Huyser, Prof. Dr. N. J. Krom, W. O. J. Nieuwenkamp, R. M. Noto Soeroto.

Der achte Jahrgang dieser interessanten Zeitschrift, die der Kenntnis der Ethnographie und Kunst Javas und des indonesischen Archipels dient, liegt abgeschlossen vor, und enthält auch diesmal wieder eine Reihe wichtiger Beiträge. Den größten Umfang nimmt die Arbeit von Dr. Bosch über die „Hypothese omtrent den Oorsprong der hindoe javaansche Kunst“ ein, die mit prachtvollen Abbildungen illustriert

ist. Diese Arbeit ist dadurch interessant, daß sie den Hauptnachdruck auf den Anteil der einheimischen Bevölkerung bei der Ausbildung des mitteljavanischen Stiles legt. Die Annahme einer ausschlaggebenden Werkstätigkeit indischer Bauleute wird von der Hand gewiesen, zumal sich keinerlei direkte architektonische Vorbilder in Vorderindien haben nachweisen lassen. Als hauptsächlichste Quelle des Einflusses und der Überlieferung sieht B. die aus den Purânas und Tantras kompilierten *çilpaçâstras* an, die den ganzen formalen und ikonographischen Kanon umfassen. Der Vergleich eines solchen südindischen Kanons ergibt in der Tat wichtige Übereinstimmungen mit den in Java gefundenen Skulpturen und Bauten. Allerdings sind manche Passagen dieser Arbeit überholt worden durch die geniale Arbeit von Coedès, der auf Sumatra das alte Reich Crijaya nachgewiesen hat, wodurch die ganze Frage von Mitteljava und der Zeit des 8. Jahrhunderts verlegt wird nach Palembang in die Zeit des 7. Jahrhunderts oder früher; und nicht so sehr akut ist in bezug auf die javanischen Werkleute und Künstler als auf die der Çailendra-Fürsten in Sumatra. Ehe nicht auf Sumatra selber tatkräftig gearbeitet wird durch Ausgrabungen und Inventarisationen, wird die ganze Frage nach dem Ursprung der javanischen Kunst ungelöst bleiben.

In Verbindung mit der Kunst des alten Java untersucht in einem weiteren Beitrag der durch die Restauration und photographische Aufnahme des Boro Budur verdienstliche van Erp die an diesem Bau vorkommenden zehn Schiffsdarstellungen und Typen, sowie Vogel-Leiden das Makaramotiv, vor allem in seinen vorderindischen Formen. Prof. Krom macht sodann noch eine sehr seltene Bronze — Wadjrawarâhî darstellend — bekannt. Eine weitere Reihe von Beiträgen bezieht sich auf den eigentlichen indonesischen Kreis. Und zwar die Arbeit von Paravicini über die kapmessen — Werkmesser mit schönen Griffen, die man stets an der Seite mit sich trägt; sodann der Beitrag des holländischen Musikers Jaap Kool über gongs und angkloengs, die — in unserer europäischen Instrumentation fehlend — eine große Rolle in der javanischen Musik spielen und ja auch zum Gamelan gehören. Bouman teilt sodann einen Schöpfungsmythus der nordwestlichen Dajaks mit. Eine besondere Bereicherung hat der ganze Jahrgang noch durch eine Reihe von Beiträgen und Berichten des Malers Nieuwenkamp erfahren, über den wir noch an anderer Stelle einiges zu sagen haben (s. S. 268). Im vorliegenden Falle berichtet er über seine Reisen nach Kisar, Leti, Roma und Timor; um so bemerkenswerter, als gerade diese kleinen Inseln noch wenig bekannt sind und N. seine Ausführungen durch aufschlußreiche Zeichnungen illustriert hat. Ich gebe auf S. 269 eine Übersetzung seiner Beschreibung eines Vorratspeichers auf Timor.

Die Zeitschrift wird im laufenden Jahrgang auch Beiträge aus dem Gebiet der ostasiatischen Kultur bringen.

KARL WITH.

NEUERSCHEINUNGEN
PUBLICATIONS NOUVELLES
NEW PUBLICATIONS
NUEVAS PUBLICATIONES
NUOVE PUBBLICAZIONI

PRÄHISTORISCHE KUNST. — ART PRÉHISTORIQUE. —
PREHISTORIC ART. — ARTE PREHISTÓRICO. — ARTE
PREISTORICA.

- ÅBERG, NILS. Die Goten und Langobarden in Italien. Uppsala 1923. 165 Seiten, 329 Abb., 1 Karte.
- ALBELDA, J. Bronzes de Huelva. *Revue Archéologique* XVII, 1923, S. 222.
- ALMGREN, OSCAR. Studien über Nordeuropäische Fibelformen. Mannus-Bibliothek 32. Verlag Curt Kabitzzsch, Leipzig 1923. 2. Aufl., 254 Seiten, 11 Taf., 2 Karten.
- ALMGREN, OSCAR und NERMAN, BIRGER. Die älteste Eisenzeit Gotlands. Stockholm, Vitterhets-Akademie. 1923, Heft 2, 152 Seiten, 28 Tafeln.
- ANDERSSON, J. G. Arkeologiska studier i Kina. Ymer 1923 S. 189—247.
- ANDERSSON, J. G. und FRANZ, L. Archäologische Studien in China. Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft. Wien 1924, Bd. LIV, Heft 1—2. S. 60—82.
- ANTONIELLI, UGO. Anforetti laziali con „anse crestato-aculeate.“ *Bulletino di Paletnologia Italiana*. Roma 1923. S. 174—187.
- LA BAUME, W. Blätter für deutsche Vorgeschichte. 1. Heft, 36 Seiten, 27 Abb., Danzig 1924. Verlag des Danziger Gesellsch. f. deutsche Vorgeschichte.
- LA BAUME, W. Wagendarstellungen auf ostgermanischen Urnen der frühen Eisenzeit. Blätter f. deutsche Vorgeschichte, Danzig 1924, Heft 1, S. 5.
- BAYER, JOSEF. Die Eiszeit. Zeitschrift für allgemeine Eiszeitforschung. 1. Bd., 1. u. 2. Heft, 1924, Karl W. Hiersemann Verlag.
- BAYER, JOSEF. Eine Mammutjägerstation im Löß bei Pollau in Südmähren. Die Eiszeit. I. Bd. II. Heft. 1924. S. 81—88. 2 Taf. 6 Abb.
- BAYER, JOSEF. Die eiszeitlichen Venusstatuetten — Darstellungen einer bestimmten Gottheit. (Die neuen Funde bei Mainz und Kostienki). Die Eiszeit, I. Bd., II. Heft, 1924, S. 165—166. 3 Textbilder.
- BAYER, JOSEF. Neue paläolithische Funde in mährischen Höhlen. Die Eiszeit. I. Bd., II. Heft, 1924, S. 167—168. 2 Textbilder.
- BEHN, FRIEDRICH. Hausurnen. Vorgeschichtliche Forschungen, herausgegeben von M. Ebert. Verlag W. de Gruyter, Berlin 1924, 120 Seiten, 39 Tafeln.
- BING, JUST. Helleristninger paa Tufte ved Skien. Særtryk av Historielaget for Telemark og Grenland, Aarsskrift 1924. Skien 1924. 42 Seiten, 52 Abb.
- BING, JUST. De nordiske helleristninger. Probleme om deres datering og tydning. Særtrykk av „Heimen“ Nr. 6, 1924, S. 1—20. Mit 36 Figuren.
- BOETHIUS, GERDA. Bidrag till det nordiska timmerhusets historia. Ymer, Stockholm 1923. S. 349—363.
- BORK, FERDINAND. Germanische Götterdreiheiten. Mannus 1923, 15. Bd., Heft 1 u. 2, S. 1—19.
- BOSCH-GIMPERA. Die Vorgeschichte der iberischen Halbinsel seit dem Neolithikum. „Prähistorische Zeitschrift“ 1924, S. 81—130.
- BOSSERT, HELMUTH TH. Altkreta. Kunst und Handwerk in Griechenland, Kreta und auf den Kykladen während der Bronzezeit. Verlag E. Wasmuth, 1923, 2. Aufl., 40 Seiten, 216 Tafeln.
- BOULE, MARCELLIN. Les hommes fossiles. II. Aufl., Paris 1923. Masson et Cie. 505 pages, 248 figs.
- BREUIL, H. Notes de voyage paléolithique en Europe centrale. I. Les industries paléolithiques en Hongrie. *L'Anthropologie* 1923, S. 323—346. II. Les industries paléolithiques du loess de Moravie et Bohême. *L'Anthropologie* 1924, S. 515—552.
- BREUIL, H. Station de gravures rupestres d'Aguilet Abderrahman (Sahara Central) d'après les documents rapportés par l'adjudant Fretay. *L'Anthropologie* 1923, S. 156—160.
- BURKITT, MILES C., Archaeological Notes. Man. January 1925. S. 11—12.
- CABRÉ, J. Las pinturas rupestres del Valltorta. Sociedad Española de Antrop., Etnogr. y Prehist. Actas y Memorias 1923 II, S. 107—118, 2 figs. (Continuará.)

- CABRÉ, J. Ex-votos del Cerro de los Santos, del Museo de Antropología Nacional. Coleccionismo, XI, 1923, S. 6—10, 6 figs.
- CABRÉ, J. La rueda en la Península Ibérica. Sociedad Española de Antrop., Etnografía y Prehistoria, Actas y Memorias. Madrid 1924. Año 3. Tomo III., S. 71—96, 24 Fig.
- CALLANDER, GRAHAM J., Scottish Bronze Age Hoards. Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland. Edinburgh 1923. S. 123—166. 23 Fig.
- CARBONELL, A. Contribución al estudio de la prehistoria cordobesa. Grabados Rupestres de Santaella. Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y nobles Artes de Córdoba. 1923, N. 5, S. 61 bis 63, 1 Abb.
- CHOROŠIČ, P., Izsljedovanija kamenago i željeznago vjeka Irkutskago kraja. (Forschungen zur Stein- und Eisenzeit des Irkutsker Kreises.) Ausgabe des biologisch-geographischen Forschungsinstitutes bei der Irkutsker Universität I, 1. 1924. 51 Seiten. 3 Taf. (Felszeichnungen.)
- COLLIN, MARIA. Bildvävnaderna från Över-Hogdal och Skog. (Das Bildgewebe von Över-Hogdal und Skog.) Fornvännen 1923, S. 38—59.
- DELAGE, F. L'abri de la Gaubert (Dordogne). L'Anthropologie 1923, S. 445—451.
- DIDON, M. Remarques sur l'art préhistorique et l'art nègre. Revue anthropologique 1924, S. 369—373
- DUHN, FR. V. Italische Gräberkunde (Bibl. d. klass. Altertumskunde, herausgegeben von J. Geffcken, 2). 1. Teil mit 173 Abb., 37 Tafel, 12 Karten, 688 Seiten. C. Winter's Univ. Buchhandlung, Heidelberg 1924.
- EBERT, MAX. Reallexikon für Vorgeschichte. Verlag de Gruyter, Berlin. Begonnen 1924.
- EKHOLM, GUNNAR. Om uppkomsten av stil II. In: Fornvännen 1923, S. 1—8.
- FIMMEN, DIETRICH. Die kretisch-mykenische Kultur. Verlag Teubner 1924, 2. Aufl., 224 Seiten.
- FLINDERS PETRIE. Stonehenge — the Heel Stone. Man. 1924, Heft 7.
- FRANZ, L. Die neuen Ausgrabungen K. G. Andersons in China. Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft. Wien 1924, Bd. LIV, Heft 5.
- FRANZ, LEONHARD und OSWALD MENGHIN, HERBERT MITSCHA-MÄRHEIM und MICHAEL HESCH. Die urgeschichtliche Sammlung des niederösterreichischen Landesmuseums. Materialien zur Urgeschichte Österreichs. Herausgegeben von der Wiener Prähistorischen Gesellschaft. Burgverlag Wien 1924, 70 Seiten, 17 Abb. und 12 Tafeln.
- FROBENIUS, LEO und OBERMAIER, HUGO, Hácschra Máktuba. Urzeitliche Felsbilder Kleinafrikas. Verlag Kurt Wolff, Leipzig. 1. Lieferung o. J. (1923).
- GAERTE, W. Das Schuhsohlen-, Rad- und Kreuzsymbol auf den schwedischen Felszeichnungen. Mannus 1923, 15. Bd., Heft 3, S. 271—285.
- GAERTE, W. Die kretisch-minoischen „horns of consecration“, das Kultsymbol der Erdgöttin Miwa. Archiv für Anthropologie, N. F., Bd. XIX, 1923.
- GLOTZ, GUSTAVE. La Civilisation Égée. La Renaissance du livre. Paris 1923, 470 pages, 87 figures, 3 cartes.
- GOESSLER, PETER. Der Urmensch in Mitteleuropa. Stuttgart, Franckhsche Verlagsbuchhandlung, 1924, 87 Seiten, 40 Tafeln.
- GUMMEL, HANS. Der Pfahlbau Moosseedorf bei Bern (Inaugural-Dissertation Bern). Theodor Schulze, Hannover 1923, 37 Seiten, 8 Taf.
- HAGEN, F. O. v. d. Bronzezeitliche Gräber und Einzelfunde in der Uckermark. Mannus 1923, 15. Bd., Heft 1—2, S. 39—91, 134 Abb., 4 Taf.
- HALLSTRÖM, GUSTAF. Nordiska arkeologmötet i Stockholm 1922, 173 Seiten, 48 Abb, Stockholm 1923.
- HAUPT, ALBRECHT. Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen, von der Völkerwanderung bis zu Karl d. Gr. Verlag E. Wasmuth, Berlin 1923, 2. Aufl. 323 Seiten, 215 Abb.
- HOERNES, MORITZ. Kultur der Urzeit, II. und III. Band. (Sammlung Göschen 563, 566. 3. Aufl. besorgt von F. Behn). Verlag Walter de Gruyter, Berlin 1922 und 1923.
- HOERNES-MENGHIN. Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 v. Christi Geb. Kunstverlag Anton Schroll & Co. Wien, 3. Aufl., durchgesehen und ergänzt von Oswald Menghin 1925, 864 Seiten, 1462 Abb.

NEUERSCHEINUNGEN

- IBERO, J. M. Grabados rupestres calcolíticos de los alrededores de Oña (Burgos). (*Razón y Fe*. XV, Madrid 1923, p. 307).
- IMBELLONI, J. Habitantes Neolíticos del Lago Buenos Aires. Universidad Nacional de la Plata Museo. De la Revista del Museo tomo XXVII, pp. 85 a 160. Buenos Aires Imprenta y Cara Editora „Coni“ 684. Peru 1923.
- KIEKEBUSCH, ALBERT. Die Ausgrabung des bronzezeitlichen Dorfes Buch bei Berlin. (*Deutsche Urzeit*) Berlin, D. Reimer 1923, 107 Seiten, 60 Abb.
- KÜHN, HERBERT. Die Malerei der Eiszeit. Delphin-Verlag, München 1923, 3. Aufl., 47 Seiten, 12 Tafeln.
- KÜHN, HERBERT. Die Skulptur von Lespugue. *Der Cicerone* 1924, S. 343—349.
- LINDQUIST (SUNE). Hednatemplet i Uppsala (Der Heidentempel in Uppsala). *Fornvännen* 1923, S. 85—118.
- LUQUET, G. H. Le réalisme dans l'art paléolithique. *L'Anthropologie* 1923, S. 17—48.
- MAC-GURDY, G. G. The field of Palaeolithic Art. *American Anthropologist* XXVI, 1924, 1.
- MAURY, J. Les Fouilles de M. J.-A. Le Bel. Imprimerie Monnoyer. Le Mans 1923, 24 p., 4 fig.
- MAYER, MAXIMILIAN. Molfetta und Matera. Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig 1924, 318 Seiten, 24 Tafeln, 74 Abb.
- MELIDA, J. R. Nota sobre la Ornamentación eneolítica. *Coleccionismo*, XI, 1923, p. 62—65, 8 figs.
- MENGHIN, OSWALD. Urgeschichtlicher Anzeiger. *Internationale kritische Zeitschrift für das Gesamtgebiet der prähistorischen Forschung*. Verlag Anton Schroll & Co., Wien 1924, 1. Jahrg. 1. und 2. Heft.
- MENGHIN, OSWALD. Nordtiroler Funde. *Wiener prähistorische Zeitschrift*, Wien 1924, S. 118—123. 4 Abb.
- MERHART, GERO. Neuere Literatur über die Steinzeit Sibiriens. *Wiener prähistorische Zeitschrift* Wien 1924. S. 139—148.
- MERHART, G. v., The palaeolithic period in Siberia: contributions to the prehistory of the Yenisei Region. Transl. G. G. Maccurdy. *American Anthropologist*. Vol. 25, Nr. 1, 1923. 34 Seiten 16 Abb., 4 Taf.
- MONTADON, GEORGE. Gravures et peintures rupestres des Indiens du Cataract Canyon (Arizona). *L'Anthropologie* 1924, S. 347—356.
- MORGAN, J. DE. Le monde oriental avant l'histoire. *L'Asie antérieure et l'Egypte*. *L'Anthropologie* 1924, S. 17—56 et S. 229—253.
- MORGAN, J. DE. L'Egypte et L'Asie aux temps préhistoriques. *Journal Asiatique*. CCIII/1.
- NORDÉN, ARTHUR. Bronsstatyetter från Tåby. En arkeologiska kugg-fråga. *Fornvännen* 1924, S. 33—37.
- NORDÉN, ARTHUR. Felsbilder der Provinz Ostgotland. Verlag Georg Müller, München 1923. 43 Seiten, 61 Tafeln, 56 Abb. im Text.
- OBERMAIER, HUGO. Impresiones de un viaje prehistórico por Galicia. Nota publicada en el Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense. VII, 1923, S. 1—45.
- OSBORN, HENRY F. Men of the old stone age. Their environment, life and art. London 1924. 3. Edit. pag. 559, 275 fig.
- PARIS, P. Céramiques de l'Espagne et du Portugal. (*Classification des céramiques antiques*. Publ. de l'Union Académique internationale). Bruxelles s. d. 18 pag.
- PASSEMARD, E. Les stations paléolithiques de Pays Basque et leur relations avec les terrasses d'alluvions. Bayonne, Bodiou, 1924, 220 p, 127 fig. dans le text.
- PAULCKE. Steinzeitkunst und Moderne Kunst. Verlag E. Schweizerbart, Stuttgart 1923, 85 Seiten, 103 Abb. auf 68 Tafeln.
- PEYRONY, D. ET CAPITAN. Éléments de Préhistoire. G. Eyboullet & Fils, Ussel 1923 156 pag., 79 fig.
- REINERTH, HANS. Chronologie der jüngeren Steinzeit. Verlag Dr. Benno Filser, Augsburg 1923, 107 S., 35 Tafeln, 60 Textabbildungen.

- REMOUCHAMPS, A. E. Het Swastrika-ornament op Saksisch vaatwerk. Internationales Archiv für Ethnographie. Leiden 1924, S. XXII-XXXII.
- ŠČERBAKIVSKIJ, W. Maljowana keramika na Poltavščyni (Bemalte Keramik aus Poltawa). Prag, Verlag der Ukrainischen Universität in Prag. 1923, 27 Seiten, 2 Abb.
- SCHMIDT, R. R. Die Kunst der Eiszeit. Verlag Dr. Benno Filser. Augsburg o. J. [1923], 32 Tafeln.
- SCHUCHHARDT, C. Cernavoda, eine Steinzeitsiedlung in Thrakien. Prähistorische Zeitschrift 1924, S. 9—27.
- SCHULTZ, W. Das germanische Haus in vorgeschichtlicher Zeit. Mannus-Bibliothek 11, 2. Aufl., Verlag Kabitzsch, Leipzig 1923, 146 Seiten 61 Abb.
- STONE, E. H. Stonehenge — the Heel Stone. Man 1924, 5. Heft.
- SYDOW, E. v. Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit. Propyläen-Verlag, Berlin 1923.
- TALLGREN, A. M. L'ethnographie préhistorique de la Russie du Nord et des états Baltiques du Nord. (Acta et Commentationes Univ. Dorpat. Bd. IV. Dorpat 1923.
- TARACENA AGUIRRE. Guía del Museo Numantino (Soria) Rev. A. B. M. XXVII, 1923, S. 361—392, 393—403, 8 láms.
- TARACENA AGUIRRE. La cerámica ibérica de Numancia Coleccionismo, Suplem. 1923, continuará, figs.
- WAHLE, ERNST, Badische Fundberichte. Nachrichtenblatt für die vor- und frühgeschichtliche Forschung. Selbstverlag des Herausgebers, Heidelberg 1925, Heft 1, 32 Seiten, 16 Abb.
- WAHLE, ERNST, Grabfund der frühen Latènezeit von Oberwittighausen. Badische Fundberichte. Nachrichtenblatt für vor- und frühgeschichtliche Forschung, Heidelberg 1925, Heft 1, S. 7—13, 3 Abb.
- WEBER, O. Assyrische Kunst, Bd. 19. Orbis Pictus. Weltkunst-Bücherei, herausg. von Paul Westheim, 19 Seiten mit Tafeln. E. Wasmuth A. G. Verlag, Berlin o. J. [1923].
- ZAMMIT TAND SINGER CH. Neolithic Representations of the Human Form from the Islands of Malta and Gozo. The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. Vol. LIV, January-June 1924.

ETHNOGRAPHISCHE KUNST. — ART ETHNOGRAPHIQUE. — ETHNOGRAPHICAL ART. — ARTE ETHNOGRÁFICO. — ARTE ETNOGRAFICA.

- ADAM, L. Nordwestamerikanische Indianerkunst. Orbis Pictus, Weltkunstbücherei, herausg. von Paul Westheim, Bd. 17, 44 Seiten, 45 Tafeln. Verlag E. Wasmuth, Berlin 1923.
- ADDISON, W. Steatite Figures from Moyamba District, Central Province, Sierra Leone. Man, Vol. XXIII, 1923, Heft 11.
- ARSANDAUX, H. et P. RIVET, L'orfèvrerie du Chiriquí et de Colombie; Extr. du Journal de la Société des Américanistes de Paris 1923 t. XV, p. 169—182.
- BAGSHAW, F. J. Rock-painting of the Kangeju Bushmen. Tanganyika Territory. Man, Vol. XXIII, 1923, Heft 10.
- BEHN, FRITZ. Haizuru, Ein Bildhauer in Afrika. Verlag Georg Müller, München 1924. 267 Seiten, 67 Abb., 16 Zeichn.
- BLOM, FRANZ. Las ruinas del Tortuguero. Ethnos. México. II. sér. I, 1923, p. 77—78.
- BUSCHAN, GEORG. Illustrierte Völkerkunde, Bd. II. Australien und Ozeanien, Asien. Verlag Strecker und Schröder, Stuttgart 1923, 1078 Seiten, 587 Abb., 49 Tafeln.
- CARRIÓN CACHOT, REBECA. La Mujer y el Niño en el Antiguo Peru. In: „Inca“, Revista trimestral de Estudios Antropológicos. Lima, Peru. 1923, S. 329—354.
- COEDÈS, G. Recueil des Inscriptions du Siam. Première partie: „Inscriptions de Sukhodaya.“ Bibl. Nationale Vajiranana. Service Archéologique. Vol. publié par S. E. Phya Rajanakul, Vice-Roi des Provinces du Nord-Est à l'occasion de son quarante-huitième anniversaire. 177 pp. Bangkok.

- FEWKES, J. W. Additional Designs on Prehistoric Mimbres Pottery. Vol. 76, No. 8, 46 pp. Smithson. Inst. Jan. 22. 1924. City of Washington.
- FEWKES, J. W. Clay Figurines made by Navaho Children. American Anthropologist. XXV 1923, Heft 4.
- FEWKES, J. W. „Designs on Prehistoric Pottery from the Mimbres Valley New Mexico.“ Smithsonian Miscellaneous Collections. Vol. 74, Nr. 6, 47 pp. Washington.
- GAMIO, MANUEL. El ultimo período cultural de tipo azteca. Ethnos. México. 2. época t. I. 1923, p. 4—21.
- GARDNER, G. A. On the Nature of the Colouring Matter employed in Primitive Rock-Paintings. Man 1924, Heft 9.
- GREINER, R. H. Polynesian Decorative Designs. Bernice Pauahi Bishop Museum. Bulletin 7.
- HEINE-GELDERN, R. Altjavanische Bronzen. Artis Tesaurus. Bd. 1. C. W. Stern, Wien-Leipzig 1925, 27 Seiten, 24 Tafeln.
- HOBSON, R. L. Guide to the Maudslay Collection of Maya Sculptures from Central America. British Museum 1923, 8 Plates and 20 Ill.
- KOCH-GRÜNBERG, TH. Vom Roroima zum Orinoco. Bd. III. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911—1913. Strecker und Schröder 1923. 446 Seiten, 66 Taf., 16 Abbildungen.
- KOCH-GRÜNBERG, TH. Zwei Jahr bei den Indianern Nordwestbrasilien. Strecker und Schröder, Stuttgart 1923, 416 Seiten, 12 Taf., 56 Abb.
- KRÄMER, A. Die neuere Erforschung der Südsee. Petermanns Mitteilungen 1924, 1/2.
- KRÄMER, A. Die Málanggane von Tombára. Verlag Georg Müller, München 1925, 91 Seiten, 100 Tafeln.
- LOUD, L. The Stege Mounds at Richmond California. Univ. of Calif. Publ. in Amer. Archiv and Ethnol. Vol. 17, No. 6, 355—372 pp., 1 Fig. im Text, Univ. of Calif. Press, Berkeley, California, 1924.
- LUSCHAN, F. v. Buschmann-Einritzungen auf Straußeneiern. Zeitschrift für Ethnologie 1923, Heft 1/4, S. 31—40.
- MALAIEN. Kunstwerke von Java, Borneo, Bali, Sumba, Timor, Alor, Leti u. a. aus der Sammlung W. O. J. Nieuwenkamp 1924. Auriga-Verlag 1924. 211 Abb. (Ohne Namen des Verfassers.)
- MERSH STRONG W. More Rock-Paintings from Paqua. Man 1924, Heft 7.
- NORDENSKIÖLD, ERLAND. Forschungen und Abenteuer in Südamerika, Verlag Strecker und Schröder. Stuttgart 1924. 338 Seiten, 84 Tafeln, 34 Abb.
- RHODOKANAKIS, N. Die Inschriften an der Mauer von Kohlan-Timna. Sitzungsbericht der Akad. der Wissenschaften Wien 1924, 200. Bd. 50 Seiten, 1 Tafel. Hölder-Pichler-Tempsky A. G.
- RIVET, P. L'orfèvrerie des antilles, des Guyanes et du Vénézuéla. Extr. du Journal de la Société des Amér. de Paris, 1923, p. 183—213.
- ROSEN, ERIC V. The Mounds of Pucará. Ymer, Stockholm 1924, S. 181—191.
- SELER, E. Viaje Aqueológico en Perú y Bolivia. In: Inca. Revista Trimestral de Estudios Antropológicos, Lima, Peru, Vol. I 1923, Heft 2, S. 355—382.
- SELER, EDUARD. Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde. Herausgegeben von Cäcilie Selser-Sachs. Verlag Behrend & Co., Berlin 1923, 4. Bd. 758 Seiten.
- SMITH, H. J. An Album of Prehistoric Canadian Art. Canada Dep. of Mine Bull. 37. A. S. 8. 1923, 195 Seiten. To the King's Most Excellent Majesty. Ottawa 1923.
- SPIER LESLIE. Zuni Weaving Technique. American Anthropologist, XXVI, 1924, 1.
- STEINEN, KARL v. d. Die Marquesaner und ihre Kunst. Primitive Südseeornamentik. Bd. 1. Tatauierung. Verlag Dietrich Reimer (E. Vohsen) Berlin 1925, 215 Abb., 199 Seiten
- STRONG W. W. Rock Paintings from the Central District, Papua. Man, Vol. XXIII, Heft 12, 1923.
- STRUCK, B. Chronologie der Benin-Altertümer. Zeitschrift für Ethnologie 1923, Heft 5/6, S. 113—166.
- SYDOW, E. v., Ahnenkult und Ahnenbild der Naturvölker. Furche-Kunstverlag 1925, 36 u. 20 Seiten, 20 Abb., 1 Titelblatt.
- TASTEVIN, PÈRE G. Les pétroglyphes de la Pedrera. (Rio Caquetá, Colombie). Journal de la Société des Américanistes de Paris. 1923.

NEUERSCHEINUNGEN

- TELLO, JULIO C. Wira Kocha. In: Inca, Revista trimestral de Estudios antropologicos. Lima, Peru, 1923, Vol. I, Nr. 1 und Vol. I, Nr. 3.
- THOMSON, CH. A. A Study of the Writings of Brantz Mayer concerning the „Calendar Stone“. El Mexico Antiguo. II/1—2.
- TORDAY, F. Note on certain Figurines of Forged Iron formerly made by the Bushongo of the Belgian Congo. Man. 1924, Heft 2.
- UHLE, M. The Uhle Collections from Chincha by A. L. Groeber and William Duncan Strong Explorations at Chincha by M. Uhle Arch. and Ethnol. Vol. 21, Nr. 1 und 2, 1—94 pp, 21 pl., 28 Fig. Univ. of Calif. Press, Berkeley, California. 1924.
- VORETZSCH, E. A. Altchinesische Bronzen. Verlag J. Springer, Berlin 1924, 169 Abb., 335 Seiten.
- WERNER, A. Note on Drawings by a Native of Nyassaland. Man. 1924 Heft 8.
- WETERING F. H. VAN DE. Het tatoueren op Rote. Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde von Nederlandsch Indie. Deel. 80/1.
- ŽELÍZKO, F. V., Felsgravierungen der südafrikanischen Buschmänner auf Grund der von Dr. Emil Holub mitgebrachten Originale und Kopien. Verlag F. A. Brockhaus, Leipzig 1925, 28 Seiten, 20 Lichtdruck- und 8 Offsettafeln.

VARIA.

- BIERMANN, GEORG in Verbindung mit ERNST GROSSE, FRIEDRICH SARRE, WILLIAM COHN, HEINRICH GLÜCK. Jahrbuch der asiatischen Kunst. Verlag Klinkhardt und Biermann, Leipzig 1924, 274 Seiten, 139 Tafeln.
- COELLEN, LUDWIG. Über die Methode der Kunstgeschichte. Eine geschichtsphilosophische Untersuchung. Arkaden-Verlag, Traisa — Darmstadt, 1924, 81 Seiten.
- GRAEBNER, FRITZ. Das Weltbild der Primitiven. Geschichte der Philosophie in Einzeldarstellungen. Mit 4 Karten zur Genealogie der Kulturformen. 175 Seiten. Verlag E. Reinhardt, München 1924.
- HEDICKE, Methodenlehre der Kunstgeschichte. Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg 1924, 301 Seiten.
- KOPPERS, W. Unter Feuerland-Indianern. Eine Forschungsreise zu den südlichsten Bewohnern der Erde mit M. Gusinde. Strecker und Schröder, Stuttgart 1924, 243 Seiten.
- KRAUSE, FRITZ. Wirtschaftsleben der Völker. Ferdinand Hirt Verlag, Breslau 1924, 163 Seiten, 15 Tafeln.
- RIEGL, ALOIS. Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. 2. Aufl., Berlin, R. C. Schmidt & Co., 1923, 346 Seiten, 197 Abb.
- RIEGL, ALOIS. Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. II. Teil. Kunstgewerbe des frühen Mittelalters. Auf Grundlage des nachgelassenen Materials Alois Riegls, bearbeitet von E. H. Zimmermann, Wien, Staatsdruckerei, 1923, 111 Seiten, 113 Textabb. und 48 Taf.
- SCHIRMEISEN, K. Stufen der vorgeschichtlichen Geistesentwicklung. Sonderabzug aus den Verhandlungen des naturforsch. Vereines in Brünn, 1923, Bd. 58.
- SCHMIDT, MAX. Die materielle Wirtschaft bei den Naturvölkern. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig 1923, 168 Seiten, 6 Taf., 34 Abb.
- SCHMIDT, MAX. Völkerkunde. Ullstein-Verlag, Berlin 1924. 446 Seiten, 80 Tafeln.
- STRZYGOWSKI, JOSEF. Die Krisis der Geisteswissenschaften. Verlag Anton Schroll & Co. Wien 1923, 350 Seiten.
- THURNWALD, R. Die Gestaltung der Wirtschaftsentwicklung aus ihren Anfängen heraus. Gesichtspunkte und Andeutungen. In: Erinnerungsgabe für Max Weber. Verlag Duncker & Humblot, München und Leipzig 1923, S. 271—333.
- ULRICH, HERMANN. Logische Studien zur Methode der Ethnologie. In Anthropos 1924, S. 447—464 und S. 733—752.

MITTEILUNGEN
COMMUNICATIONS
COMUNICACIONES
COMUNICAZIONI

MITTEILUNGEN

THEODOR KOCH-GRÜNBERG †.

Mitten in seiner Arbeit, mitten in seiner Forschung ist Theodor Koch-Grünberg gestorben. Aus Manáos in Brasilien kommt die Nachricht, daß er der Malaria erlegen ist. Einer der mutigsten und liebenswürdigsten Forscher ist mit ihm dahingegangen. Seine Arbeiten sind frei von Angriffen und Streitereien, sie sind klare positive Forschung, die nicht die Angriffe braucht. Er war von 1901 bis 1909 als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter beim Museum für Völkerkunde in Berlin tätig. Während dieser Zeit unternahm er seine großen vielgenannten Reisen nach Südamerika, das er später immer wieder aufsuchte. Die Universität Freiburg ernannte ihn zum außerordentlichen Professor und bald darauf wurde er als wissenschaftlicher Leiter an das Völkerkundemuseum in Stuttgart berufen. Die sorgfältigen und exakten Ergebnisse seiner Forschungen wurden die Grundlage vieler wissenschaftlicher Arbeiten der neueren Zeit. Seine Bücher „Zwei Jahre bei den Indianern Nordwestbrasilens“ und das mehrbändige „Vom Roroima zum Orinoco“ machten seinen Namen weit bekannt.

Ein starkes Interesse zog ihn immer wieder zu der Kunst der Naturvölker. Seine Werke „Anfänge der Kunst im Urwald“ und „Südamerikanische Felszeichnungen“ legen von dieser Arbeit Zeugnis ab. Als einem der ersten teilte ich ihm den Gedanken der Gründung dieses Jahrbuches mit. Er setzte sich sofort für den Plan ein und unterstützte ihn mit allen Kräften. Sein Beitrag sollte die Indianerzeichnungen in Südamerika behandeln. Der Plan seiner vierten Forschungsreise zu den Quellen des Orinoco kam dazwischen. Im Jahrbuch versprach er seine Forschungsergebnisse, soweit sie sich auf die Kunst bezogen, zu veröffentlichen.

Nun hat ihn die Malaria noch vor dem Beginn seiner großen Arbeiten in Südamerika dahin gerafft. Und uns bleibt nur, den großen Verlust für die Wissenschaft, den Tod eines edlen, guten und aufopferungsfreudigen Menschen zu betrauern.

HERBERT KÜHN.

JACQUES DE MORGAN †.

Ein schwerer Verlust hat die französische Archäologie betroffen, Jaques de Morgan ist gestorben. Er ist geboren im Jahre 1857 in Huisson-sur-Cosson (Loir-et-Cher). In jungen Jahren schon hat er mit seinem Vater zusammen (1872—74) in Campigny gegraben. Seine wichtigsten Arbeiten galten der orientalischen Archäologie. Er grub in Persien mit Dieulafoy, später vor allem in Ägypten. Das Hauptgewicht legte er dabei auf die prähistorischen Kulturen und sein Werk über diese Probleme, „Recherches sur les origines de l’Egypte, l’âge de la Pierre et les métaux“ (Paris 1896—97) hat seinen Namen weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus bekannt gemacht.

Auf allgemeinerer Grundlage als Synthese von Vorgeschichte, Archäologie und Geschichte ist das Buch „Les Premières Civilisations“, Paris 1909, entstanden, in dem der Verfasser sich im besonderen als Prähistoriker des Orients erweist. Eine Zusammenfassung seiner Lebensarbeit bietet sein letztes größeres Werk: „L’Humanité préhistorique“: (La Renaissance du livre. Paris 1921), freilich ohne ausreichend oder überhaupt die deutsche, englische und spanische Literatur und die Ergebnisse der neueren Forschung heranzuziehen.

Zu seinen bekannten Arbeiten gehören noch die Werke „Mission au Caucase“, 1889; „Catalogue des monuments et inscriptions de l’Egypte antique“, 1—3, 1894—1902 und „Ethnographie préhistorique et le tombeau royal de Négadah“, 1897. Unter der Presse befindet sich ein größeres Werk: „La Préhistoire orientale“.

Am 12. Juni dieses Jahres starb der Gelehrte im Alter von 67 Jahren in Marseille.

HERBERT KÜHN.

Neue Fundstätten prähistorischer Kunst.

I. Spanien.

Herr Professor Bosch-Gimpera hatte die Liebenswürdigkeit, Mitteilungen über neuentdeckte Fundstellen prähistorischer Kunst in Spanien zu machen. Die Veröffentlichungen darüber stehen

zumeist noch aus. Diese Mitteilung ergänzt bis zu einem gewissen Grade die Notiz von Bosch-Gimpera in „Butlletí de la Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistoria“ I, 1923 S. 206: „Nous descobriments d'art rupestre a Catalunya.“

Paläolithischer Typus:

1. Cova del Ramat (Barranc de la Font Vilella, Tivissa, Prov. Tarragona).
2. Cova del Cingle (ebenda).
3. Cova de l'Escoda (Barranc de les Porciules, Vandellós, Prov. Tarragona).
4. Cova del Recó d'En Perdigó (ebenda).
5. Cova de Cabra Feixet (Perelló, Prov. Tarragona).

Neolithischer Typus:

Malereien:

1. Cova del Pi (Barranc de la Font Vilella, Tivissa, Provinz Tarragona). (Hierüber liegt eine Vornotiz von Hernández-Pacheco vor.)¹⁾
2. Cova de Culla (Benifallet, Prov. Tarragona).
3. Felsen bei Calobres (Perelló, Prov. Tarragona).

Gravierungen:

1. Cogul (Prov. Lérida). Gravierte Felswand in der Nähe der bekannten paläolithischen Malereien.)
2. „Sepulcre del Barranc“ bei Espolla (Prov. Girona). (Kurze vorläufige Notiz darüber bei Bosch u. Pericot.)²⁾
3. Roques de Campany. (Kurze Veröffentlichung von L. M. Vidal.)³⁾
4. Felswand bei Mas Llorc (Prov. Tarragona). (Veröffentlicht bei Carreras Candi.)⁴⁾

II. Mähren.

In Mähren sind außerordentlich wichtige Funde paläolithischer Kunst gemacht worden. Der Leiter der Ausgrabungen, Herr Dr. Absolon vom Mährischen Landesmuseum in Brünn, hatte die Liebesswürdigkeit, mir die Mitteilungen, die die Presse darüber gebracht hatte, zu bestätigen und zu erweitern. Die Funde stammen in erster Linie von den Pollauer Bergen bei Unter-Wisternitz. Gleichzeitig ist aber auch die Erforschung von Předměstí, Ondratitz und anderen Orten in Angriff genommen worden. Viele herrliche Stücke paläolithischer Kunst sind zutage gekommen, darunter die Darstellung eines menschlichen Gesichtes, geritzt in einen Mammut-Femur, fast in natürlicher Größe, die Skulptur eines menschlichen Gesichtes, eine Reibschale aus Mammutelfenbein, wunderbar ornamentiert, gravierte Kieselsteine, ferner die Skulptur des Kopfes eines Höhlenbären, ein außergewöhnlich schönes Kunstwerk, dann die plastische Darstellung einer menschlichen Gestalt usw. Einen ersten Bericht über die Skulptur eines Mammut aus Pollau brachte kurz vor dem Erscheinen dieses Bandes Dr. Bayer in Heft 2 der Zeitschrift „Die Eiszeit“ (vgl. unter Neuerscheinungen).

Das Museum hat alle paläolithischen Sammlungen, die sich in Privathänden befanden, erworben, in der Sammlung des Museums sind jetzt rund 60 Stationen vertreten. Ein eigenes Institut zur Erforschung des Paläolithikums ist ins Leben gerufen worden. Es ist sicherlich noch die Entdeckung manches Kunstwerkes zu erwarten.

H. K.

¹⁾ Hernández-Pacheco, Noticia del hallazgo de pinturas rupestres en Tivissa. Boletín de la R. Sociedad Española de Historia Natural, XXI, 1921, S. 543ff. Ferner derselbe: Pinturas prehistóricas de la Font Vilella, en Tivissa (Tarragona). Ibérica, 7 Januar 1922.

²⁾ Bosch und Pericot, Els sepulcres megalitics del Alt Emporda. Anuari del Inst. d'Estudis Catalans VI, 1915—20. Cronica S. 481ff.

³⁾ L. M. Vidal, Nota sobre un menhir y una piedra oscilante con letras ibéricas. Memorias de la R. Academia de Ciencias y Artes de Barcelona. XI, 3a época num. 13, 1914.

⁴⁾ Carreras Candi, Geografia de Catalunya I. Descripció política, historica i social, S. 768. Barcelona, Martin, ohne Datum.

In meinem Verlage erschienen folgende prähistorische Werke

Die Eiszeit

Zeitschrift für allgemeine Eiszeitforschung. Organ des Instituts für Eiszeitforschung in Wien.
Begründet und herausgegeben von J. Bayer. 1. Band 1924. 2 Hefte, broschiert je M. 12.—
Vom II. Band (1925) erscheint Heft 1 im August, Heft 2 im Dezember

Molfetta und Matera

Zur Prähistorie Süditaliens und Siciliens. Von Maximilian Mayer. Großoktavband in Ganzleinen. 318 Seiten. Mit 24 Tafeln in Lichtdruck, 1 farbige Tafel, 1 Plan und 74 Textabbildungen Preis M. 42.—

La Tène

Monographie de la Station. Von Paul Vouga. Quartband in Ganzleinen mit IX, 169 Seiten, 12 Textabbildungen und 50 Lichtdrucktafeln, darunter 2 vierteilige und 2 Pläne.
Preis M. 40.—

KARL W. HIERSEMANN * LEIPZIG * KÖNIGSTRASSE 29

DIE ALTNORDISCHE KUNST

GRUNDPROBLEME VORHISTORISCHER KUNSTENTWICKLUNG

von

F. Adama van Scheltema

Es ist ein Werk aus einem Gusse, gleichbedeutend durch die messerscharfe Logik seines Gedankenaufbaus, wie durch die Feinfühligkeit der künstlerischen Auffassung. Den Gewinn trägt in erster Reihe die Kunstwissenschaft: noch niemals ist die Eigenart germanischer Kunst so wurzeltief erfaßt und so folgerichtig begründet worden. Aber auch für die Vorgeschichte ist es von unschätzbarem Wert. Aus der Besprechung in der Praehist. Zeitschr. XV, Bd 1924

16 Bogen Großoktav mit 54 Abbildungen im Text und 20 Tafeln

In Halbleinen gebunden M. 15.—

Ausführlicher Prospekt auf Verlangen

*

MAURITIUS-VERLAG / BERLIN W 35

MEISTER DER GRAPHIK

Die vorbildliche Sammlung von Klassikern der graphischen Kunst

Band 1

JACQUES CALLOT

Von HERMANN NASSE. 4°. VIII und 100 Seiten Text. Mit einem Titelbild und 104 Abbildungen auf 50 Tafeln in Lichtdruck. 2. Auflage 1923. In Ganzleinen M. 18.—; in Halbleder M. 23.—

Band 2

DIE ANFÄNGE DES KUPFERSTICHS

Von MAX GEISBERG. 2. Auflage 1923. 4°. VIII und 90 Seiten Text. Mit 144 Abbildungen auf 74 Tafeln in Lichtdruck In Ganzleinen M. 21.—; in Halbleder M. 26.—

Band 4

FRANCISCO DE GOYA

Von VALERIAN VON LOGA. 4°. 42 Seiten Text. Mit einem Titelbild und 73 Abbildungen auf 71 Tafeln in Lichtdruck. 2. Auflage 1923. In Ganzleinen M. 20.—; in Halbleder M. 25.—

Band 8

REMBRANDTS RADIERUNGEN

Von RICHARD GRAUL. 4°. X und 34 Seiten Text. Mit 341 Abbildungen auf 200 Tafeln in Lichtdruck. 2. Auflage In Ganzleinen M. 48.—; in Halbleder M. 58.—

Band 10

DER MEISTER E. S.

Von MAX GEISBERG. 2. Auflage 1924. 4°. VIII und 82 Seiten Text. Mit 139 Abbildungen auf 77 Tafeln in Lichtdruck In Ganzleinen M. 20.—; in Halbleder M. 25.—

Band 11

CHARLES MERYON

Von GOESTA ECKE. 4°. X und 44 Seiten Text. Mit einem Titelbild und 60 Abbildungen auf 55 Tafeln in Lichtdruck In Ganzleinen M. 18.—; in Halbleder M. 23.—

Band 12

GUSTAV DORÉ

Von GUSTAV F. HARTLAUB. 4°. 170 Seiten Text mit 141 Abbildungen in Strichätzung, Autotypie und Lithographie In Ganzleinen M. 24.—; in Halbleder M. 29.—

Band 13

LUCAS VAN LEYDEN

Von MAX J. FRIEDLÄNDER. 4°. 44 Seiten. Mit 104 Abbildungen auf 82 Tafeln in Lichtdruck In Ganzleinen M. 24.—; in Halbleder M. 29.—

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG

HANDBÜCHER DER KUNSTGESCHICHTE

Herausgegeben von Georg Biermann

*

Als erster Band liegt vor:

Romanische Skulptur in Deutschland

11. und 12. Jahrhundert. Von Privatdozent Dr. Hermann Beenken. Gr. 8°, XLIV und 278 Seiten mit 206 Abbildungen. Einbandentwurf von Prof. Emil Preetorius. In Halbleinen M. 18.—, in Halbleder M. 24.—

Die erste gründliche Zusammenfassung, erwachsen aus vertieftem Studium der Denkmäler. Eine kurze Einführung entwickelt den leitenden Gedanken. Jedes Bild wird begleitet von Sachangaben und einer Formbeschreibung. Selbst der Laie wird sich dieser überall nachprüfbar Analyse nicht entziehen können. Das Wichtigste erscheint Beenken, die große Spannung zwischen Ottonischem und Romanischem zu entwickeln, darüber hinaus sieht er mit seltenem einführenden Verständnis feinste Zwischenstufen. Kontinuierlich leitet er die Blickbahn von der illusionistischen malerischen Frühkunst bis zu der tektonischen Baukunst des 12. Jahrhunderts. — Was der Text andeutet, verdichten die Abbildungen. Während bei ähnlichen neueren Büchern der Eindruck vorherrscht eines wahllosen Ausschüttens dessen, was sich im Augenblick bot, ist hier mit großem Gefühl für Qualität gesichtet, mit Umsicht gruppiert.

Rosy Schilling in der »Frankfurter Zeitung«.

Die Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg

während der Jahre 1480–1540. Von Leo Bruhns. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Renaissance. 92 Seiten Text. Mit 39 Abbildungen auf 13 Tafeln. 4°. Geheftet M. 10.—

Die gotische Holzfigur

Ihr Wesen und ihre Technik. Von Hubert Wilm. X und 188 Seiten Text mit 86 Abbildungen und 226 Abbildungen auf 196 Tafeln auf Kunstdruckpapier. 4°. In Halbleinen M. 36.—, Ganzleinen M. 40.—, in Halbleder M. 48.—

Die Abbildungen bilden — man darf nicht sagen eine Zugabe — ein Werk für sich, eine Kostbarkeit, die selbst bei Abwesenheit des Textes das Buch zu einem begehrenswerten für den Kunstfreund und Sammler stempeln müßte. Eine sicher nicht alltägliche, verlegerische Liebe hat sich da betätigt, prachtvolle Wiedergaben unseres gotischen Denkmälerschatzes in verschwenderischer Fülle ausschüttend. Mithin eine Publikation vom Range einer schöpferischen Tat, ein Monumentum Germaniae, auf das wir stolz sein können.

»Münchener Zeitung«.

Schlesische Plastik

vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrh. Von Erich Wiese. Gr. 4°. Mit 66 Abbildungstafeln u. 112 S. Text. Geheftet M. 20.—, in Halbleinen M. 25.—

Illustrierte Sonderprospekte dieser Werke auf Wunsch kostenlos

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG

Zwei Standardwerke des Kunstgewerbes

Wandteppiche

I. Teil: DIE NIEDERLANDE von Heinrich Göbel

Band I, Text: XII und 668 Seiten, eine farbige Tafel, 52 Abbildungen auf Tafeln und 29 Markentafeln. Band II, Tafeln: drei farbige und 515 einfarbige Abbildungen.

Format 32×22 cm. In Ganzleinen M. 100.—, in Halbleder M. 120.—

Das neue umfassende Monumentalwerk ist auf einen internationalen Interessentenkreis berechnet. In vier großen Quartbänden, von denen jeder wieder in einen Text- und Abbildungsband zerfällt, soll die ganze Geschichte der Wirkteppiche in den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und Italien behandelt und damit zum erstenmal in der internationalen Literatur das ganze künstlerisch wie kunstgewerblich ungemein wichtige Thema zusammenfassend dargestellt werden. Der erste Band liegt vor. Mit einem geradezu unheimlichen Fleiß werden hier vor allem die technischen und historischen Grundlagen der kostbaren Ausstattungskunst, die Mitteleuropa hervorbrachte, herausgearbeitet. Man darf ohne Übertreibung von einem Standardwerk der internationalen Kunstliteratur sprechen, das nicht nur den Museen, Sammlern und Händlern die besten Dienste leisten wird, sondern auch den Kunstliebhabern durch die prächtigen Reproduktionen in aller Welt zerstreuter Teppiche einen seltenen Genuß vermittelt.

Dr. Georg Lill in den Münchener Neuesten Nachrichten.

Chinesisches Porzellan

und die übrigen keramischen Erzeugnisse Chinas

von Prof. Dr. ERNST ZIMMERMANN

Direktor der Staatlichen Porzellansammlung zu Dresden

Zweite, stark vermehrte und verbesserte Auflage. Band: I Text: VIII u. 404 Seiten. Band II: Abbildungen: VI und 38 Seiten Text, 270 Abbildungen auf 153 Lichtdrucktafeln und 10 farbige Bilder, ferner 3 Markentafeln und 1 Karte.

In Ganzleinen M. 80.—

Aus den zahlreichen Presseurteilen:

... Wir kennen kein Werk, daß sich auch nur annähernd mit dem Prof. Zimmermanns vergleichen kann. ... Das klassische Buch über die Geschichte, Kunst und Technik des Porzellans. ... ein unentbehrlicher Führer und Ratgeber. Der Ostasiatische Lloyd, Shanghai.

Der wissenschaftliche Inhalt des Buches ist ganz und gar zuverlässig und so gut angeordnet, daß dem Leser ein klares Bild von der großen Kunst der chinesischen Töpfer vermittelt wird. Kölnische Zeitung.

Das sich auch äußerlich sehr gediegen repräsentierende Werk ist nicht nur berufen, dem Fachmann als Handbuch für ernstes Studium zu dienen, sondern vermittelt auch dem Laien die Schönheit der chinesischen Keramik. Neue Zürcher Zeitung.

Ein fast beispielloser Erfolg des grundlegenden deutschen Werkes. ... Es handelt sich um eine sorgfältige, inhaltsschwere Gelehrtenarbeit, um das ausführlichste, gediegenste Werk, das in deutscher Sprache über chinesische Keramik geschrieben worden ist, und wofür wir dem Verfasser, der damit alle seine sonstigen Werke überholt hat, aufrichtigen Dank schulden. Keramische Rundschau.

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG



GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00092 3140

